JRLS 5/2014

The Journal of Romanian Literary Studies **is an international online journal published by the *ALPHA Institute for Multicultural Studies* in partnership with Arhipelag XXI Press. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.**

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae BALOTĂ, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Andrei BODIU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin STEFANESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, România, 2014
Moldovei Street, 8, Târgu-Mureş, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISSN: 2248-3004

The issues of "Journal of Romanian Literary Studies" are included in the following International Databases : *CEEOL, Global Impact Factor and Google Scholar*.

Indexation in currently in progress in the following International Databases:
INDEX COPERNICUS / DOAJ / EBSCO HOST / SCOPUS / THOMSON-REUTERS WEB OF KNOWLEDGE / SCIPIO

TABLE OF CONTENTS:

LES UTOPIES CHRETIENNES
Corin BRAGA 13

PRINȚESA POETĂ ȘI SPIOANĂ (LUCIA ALIOTH)
Al. CISTELECAN 32

FLORIN IARU. THE APPEAL TO IRONY
Iulian BOLDEA 36

THE UNREAL AND THE IMAGE IN GASTON BACHELARD'S PHENOMENOLOGICAL POETICS
Dorin ȘTEFĂNESCU 43

NATIONALISM AND PROBITY
Petronela-Gabriela ȚEBREAN 52

POSTMODERN VS. TRANSMODERN – KAFKA
Ștefan VLĂDUȚESCU and Dan Valeriu VOINEA 57

DYNAMIQUE DE LA MÉMOIRE DANS *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO
Serenela GHIȚEANU 65

MIRCEA ELIADE'S LITERARY TOPOGRAPHIES OF BUCHAREST
Dana BĂDULESCU 70

THE EDENIC TOPOS IN MIHAI EMINESCU'S POETRY
Ion Popescu-BRADICENI 81

PRESERVATION, CONSERVATION AND ARCHIVING OF DIGITAL RESOURCES – SPECIFIC PROBLEMS
Elena TÎRZIMAN 89

A SOCIO-PSYCHOLOGICAL APPROACH TO HUXLEY'S "BRAVE NEW WORLD" VIA LACAN
Clementina Alexandra MIHAILESCU 95

THEORIES REGARDING THE FRONTIERS IN THE BYZANTINE AND MUSLIM WORLD
Adriana CÎTEIA 99

LITERARY SPACE, FILM SPACE AND HISTORIC SPACE: BODIES, GESTURES AND RITUALS
Gabriela-Mariana LUCA 112

A CONTRASTIVE ANALYSIS IN TRANSLATING MEDICAL TEXTS
Simona Nicoleta STAICU 119

AGAIN ON THE LINGUISTIC EXPRESSION OF THE ASPIRATION TOWARDS THE ABSOLUTE IN THE POETRY OF TRAIAN BORZ
Florina-Maria BĂCILĂ 126

ERWIN WITTSTOCKS WERK, EIN BILD DES SIEBENBÜRGISCHEN ZUSAMMENLEBENS
Olga KAITER 135

CREATION ET CONNAISSANCE - LA CRISTALLISATION PROGRESSIVE OBJECTIVE
Camelia BIHOLARU 142

SUR LES REVUES LITTÉRAIRES DE LA SOCIÉTÉ ROUMAINE PRÉMODERNE
Ioana-Crina COROI 151

THE CONTOURS OF A STRANGE GEOGRAPHY : THE SPACE OF BUCHAREST IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S PROSE
Ana Alexandra SANDULOVICI 156

THE EPILOGUE OF EMINESCU'S JOURNALISTIC WORK
Mihaela MOCANU 161

IDEOLOGY AND NARRATIVE IN HEMINGWAY'S WAR FICTION
Edith-Hilde KAITER 169

THE DRAMATIC MODEL IN THE CONSTRUCTION OF CAMIL PETRESCU'S NOVELS
Ariana BĂLAȘA 176

DENIS DIDEROT: À LA RECHERCHE DE LA « LUMIÈRE DES LUMIÈRES »
Elena Mihaela ANDREI 183

ARCHAIC LEXICAL ELEMENTS IN THE UNIVERSAL CHRONICLE BY MIHAIL MOXA
Iuliana Valentina BOBOACĂ 190

SPEECH ACTS IN NEWSPAPER HEADLINES
Elena Rodica OPRAN 196

THE CONCEPT OF "WISDOM" IN OLD TESTAMENT POETIC LITERATURE
Liviu URSACHE 205

IDENTITY AND OTHERNESS IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE
Ana-Valeria GORCEA (STOICA) 211

COMMUNICATION AND MANIPULATION TO CICERO
Alexandru Lucian VOINEA 218

TRADUIRE PABLO PICASSO, UNE VRAIE PROVOCATION
Violeta CRISTESCU 228

OLD SENTIMENTAL NOTEBOOKS
Elena LAZĂR (BURLACU) 236

ANALYTICAL LIMITS OF THE RESIDUAL
George Alexandru CONDRACHE 243

LE CORPS VECU ET LE CORPS FANTASME: QUELQUES HYPOSTASES DU CORPS FEMININ CHEZ ANNE HEBERT ET CALIXTHE BEYALA
Florentina Ionela MANEA 249

FROM SOCIAL REALISM TO MODERN NARATIVE TECHNIQUES
Mihaela-Adelina CHISĂR-VIZIRU 258

PERSONALIZED MICRO-IMMORTALITIES. A LITERARY ILLUSTRATION
Adriana TEODORESCU 263

THE LUCA MATRIOȘKA. SOCIAL AND CORPORAL UTOPIA
Iuliana MIU 270

I.D. SÂRBU AND HIS PLAYS: *ARCA BUNEI SPERANŢE*, *FRUNZE CARE ARD* AND *PRAGUL ALBASTRU*
Lucia ȘOPTEREAN (STRETE) 275

CRITICAL RECEPTION OF THE NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* BY OCTAVIAN PALER
Judit-Mária SZILÁGYI (SZÖVÉRFI) 279

THE CHRISTIAN IMAGINARY. A POSSIBLE DEFINITION
Liliana DIACONU 287

BUILDING A SCHOOL CULTURE AND BEING PROACTIVE IN REMOVING BARRIERS AND OBSTACLES THAT LEAD TO EXCLUSION
Magda-Elena SAMOILĂ 294

THE CHARACTER ALTERITY. THE FEMININE
Lucian-Nicu RĂDĂȘAN 299

ROMANIAN LITERATURE IN HIGHSCHOOL TEXTBOOKS. DISTRIBUTION AND REPRESENTATION
Simona FORTIN 306

THE BIRTH OF JESUS CHRIST IN GIOVANNI PAPINI'S VIEW
Diana-Lavinia BUMBARU 315

THE VISUAL MESSAGE
Cristina Camelia IGNATOVICI 318

"CALENDARUL MUREȘULUI" – INSTRUMENT OF IDENTITY AND RELIGIOUS-MORAL FORMATION FOR THE ROMANIANS ON THE MUREȘ VALLEY
Antonina Silvia FRANDEȘ ANDONE 324

ENDER'S GAME AND THE WILL TO POWER (CLOSE READING)
Călina BORA 329

PERSPECTIVES ON THE CONCEPT OF FANTASTIC IN LITERATURE
Nicoleta Doina POP (POCAN) 336

UN DESTIN ENTRE PIERRE ET PAUL. POUR UN ART POETIQUE
Bianca-Livia BARTOȘ 341

THE DOMINATION OF SCIENCE AND THE MEDICALIZATION OF CONTEMPORARY SOCIETY – AN INTERPRETATION OF THE CURRENT EUROPEAN LEGISLATION REGARDING EUTHANASIA
Gabriela MUNTEANU 347

AUTOFICTION – GENERICAL LEGITIMATION AND IDENTIFICATION CRITERIA
Diana SOFIAN 352

DIMITRIE LIUBAVICI AND THE PRINTING ART OF TÂRGOVIȘTE
Agnes Terezia ERICH 361

CANIBAL SPACES. THE SUBJECT BETWEEN PETRIFICATION AND RUNNING INTO THE DESERT
Iudita FAZACAȘ 366

UN LIVRE DE PRIERE PUBLIE EN LANGUE FRANÇAISE PAR LA METROPOLE ORTHODOXE ROUMAINE D'EUROPE OCCIDENTALE ET MERIDIONALE
Felicia DUMAS 371

GADJO DILO- GIPSY DON QUIJOTE
Albina PUSKÁS-BAJKÓ 378

COMMUNICATION IN THE DRAMATIC WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE
Raluca-Sînziana GHERVAN 387

HARAP-ALB AND THE DISCOVERY OF THE SELF
Oana-Lucia SAVA (CSATLOS) 394

ILEANA MĂLĂNCIOIU - LIFE AND DEATH LYRICS
Bianca CRUCIU 399

THE TYPOLOGY OF THE METATEXT IN ALEXANDRU GEORGE'S PROSE: *DIMINEAȚA DEVREME*
Valentina Iliescu 404

FIGHTING FOR THE NATIONAL UNIFICATION – *ROMÂNUL* NEWSPAPER (1914-1918)
Carmen TÂGȘOREAN 411

ALCHEMICAL INTERFERENCES IN LIVIU GEORGESCU'S POETRY
Ștefan Mihai SEBESI-SÜTÖ 419

THE ANALYSIS OF SYMBOLS IN *INCANTAŢIA SÂNGELUI*, BY VASILE LOVINESCU
Alina BĂRBUȚĂ 423

ION BARBU. THE ROMANIAN POETIC BALCANISM
Maria MOVILĂ (POPA) 427

CAMIL PETRESCU THE HUXLEYAN
Alexandru-Ionuț MICU 434

GRIGORE VIERU – NOW AND FOREVER
Teodora-Georgiana AMZA 440

MARIANA MARIN'S POETRY: A LYRICAL PARAPHRASE OF ANNE FRANKE'S DIARY
Angelica BĂEȚAN (STOICA) 444

RADU PETRESCU – THE DIARY BEYOND THE NOVEL
Carmen-Elena FLOREA 450

VIOREL MARINEASA: „CORESPONDENȚE, COMPUNERI, TĂCERE"-REFLECTIONS OF THE POSTMODERNIST MIRROR
Julia DEÁK 460

TRANSLATING GRAHAM SWIFT'S *LAST ORDERS* – SOME OF LENNY TATE'S STRIKING OF CHORDS
Alexandra Roxana MĂRGINEAN 465

DANTE AND PETRARCH AGAINST THE IGNORANCE OF THE SCHOLASTIC THEOLOGIANS
Liviu Iulian COCEI 473

PERSPECTIVES ON THE DIMENSION OF A LITERARY HISTORY: BETWEEN SHORT AND EXHAUSTIVE
Lucian D. BĂICEANU 480

THE HOLOCAUST AND THE (I)REVERSIBILITY OF TRAUMA: NICOLE KRAUSS, *MAREA CASĂ*
Sorin-Daniel FAUR 488

IDEOLOGICAL MISTAKES OF LOUIS FERDINAND CÉLINE AND EMIL CIORAN
Mara Magda MAFTEI 494

THE AWAKENING AND "A PAIR OF SILK STOCKINGS": A FEMINIST PERSPECTIVE ON MOTHERHOOD AS INSTITUTION
Maria-Viorica ARNĂUTU 508

PAUL GOMA. *ADAMEVA*: L'UNIVERS PITTORESQUE DE LA FEMME
Mariana PASINCOVSCHI 516

MIRCEA ELIADE'S *YOUTH WITHOUT YOUTH*. SHORT STATISTICS OF ITS RECEPTION OR FRANCIS FORD COPPOLA AND THE ALCHEMY OF SUCCESS
Cristina SCARLAT 523

THE MYTH OF SACRIFICE IN LUCIAN BLAGA'S DRAMAS
Alina Luciana OLTEAN 535

THE WEIGHT OF LINGUISTIC INTERACTIONS IN THE LITERATURE OF ACCOMMODATION
Nicoleta-Loredana MOROȘAN 539

THE TRIANGULAR DESIRE IN REBREANU'S NOVEL *ION*
Imola Katalin NAGY 544

NEO CALIBAN, LOOKING FOR MODEL!
Elena PÂRLOG 552

NICOLAE STEINHARDT- SELF THROUGH OTHERS
Claudia CREȚU(VAȘLOBAN) 562

THE WEDDING'S THEME IN THE ROMANIAN CULTURED POETRY
Ioan GHEORGHIȘOR 565

A FORGOTTEN TETRALOGY
Enikő MAROSFŐI 570

ROMANIA IN ENGLISH TRAVEL LITERATURE. FROM A WINTER IN THE CITY OF PLEASURE TO THE WAY OF THE CROSSES
Adriana Dana LISTEȘ POP 577

PARCOURS DADA
Elena Monica BACIU 584

TERMINOLOGIE ECONOMIQUE
Ruxandra PETROVICI 587

REALITY AND MYTH. TECHNIQUES USED FOR THE AMBIGUOUS
Vlad-Ionuț SIBECHI 594

KWAME ANTHONY APPIAH, *COSMOPOLITISM. ETICA ÎNTR-O LUME A STRĂINILOR*
Ana-Maria CHEȘCU 598

THE CRITICAL RECEPTION OF IOANICHIE OLTEANU'S WORKS
Delia Natalia TRIF (ANCA) 601

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU IN 2004
Diana DAN 606

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. LANDMARKS OF THE SHORT PROSE
Mihaela STANCIU (VRAJA) 612

REWINDING A CLOCKWORK SELF: DISINTEGRATION AND UNITY IN THE BRITISH LITERATURE OF THE 60S: *THE GOLDEN NOTEBOOK* AND *A CLOCKWORK ORANGE*
Ioana BACIU 619

V.S. NAIPAUL'S TRAVELOGUES: HINDU VERSUS MUSLIM COMMUNITIES
Roxana Elena DONCU 627

CULTURAL ASSOCIATIONS FROM TIMISOARA DURING THE END OF XIXTH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY. SOCIAL IMPLICATIONS
Alin Cristian SCRIDON 636

AMBIGUITY AND INDETERMINATION IN THE NOVEL *WRITTEN ON THE BODY* BY JEANETTE WINTERSON
Monica SIMON 645

SEPTIMIU BUCUR – AN UNFAIRLY FORGOTTEN CRITIC
Dumitrița Florina TODORAN (POP) 652

NORMAN MANEA, *TEXTUL NOMAD* /THE NOMADIC TEXT - NARRATIVE INSTANCES OF EXILIC IDENTITY
Simona ANTOFI 657

THE AGES OF FEMINITY. *IMAGINI FRUMOASE* – SIMONE DE BEAUVOIR
Cătălina-Aurora STOICA 668

COMPARATIVE STUDY OF THE CONCEPTS REGARDING THE LITERARY HISTORY AND THE ROLE OF THE LITERARY HISTORIAN IN THE CASES OF NICOLAE IORGA, EUGEN LOVINESCU AND GEORGE CĂLINESCU
Roxana-Oana MÎNDRU 673

THE ARTISTIC BELIEF OF ION HOREA. POETIC-HERMENEUTICAL STUDY
Anamaria ȘTEFAN (PAPUC) 683

THE PLASTICIZED IMAGE OF THE ORIGINAL PLACE IN THE CARCERAL WRITING OF PAUL GOMA
Veronica NANU 690

IRONY: THE ARM OF A SKILFUL INTELLECTUAL
Sonia Livia GREC 699

TRANSLATING AND REVIEWING CANADIAN SF IN POST-COMMUNIST ROMANIA. THE CASE OF WILLIAM GIBSON
Ana-Magdalena PETRARU 705

BENEDICTE HEIM, *ALY EST GRAND*. UNE ENSEIGNANTE PAS COMME LES AUTRES
Emanuel TURC 712

VASILE VOICULESCU – FROM HESYCHASM TO THE GREAT RELIGIOUS POETRY
Doina POLOGEA 718

LES UTOPIES CHRETIENNES

Corin BRAGA
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract : Le genre utopique est apparu, à la Renaissance, comme une proposition alternative, donc hétérodoxe, voire hérétique, aux promesses de la religion chrétienne. Dans ces conditions, les Églises de la Renaissance ont réagi assez violemment, surtout après le Concile de Trente, contre cette nouvelle « hérésie ». La censure religieuse mise en place contre l'utopisme touchait aux thèmes qui, en opposition avec la doctrine et les institutions chrétiennes, garantissaient l'optimisme utopique : l'homme démiurge, la manipulation du destin individuel et collectif, la nature non corrompue, l'innocence adamique, le bon sauvage, la communauté des biens, l'égalitarisme, la liberté sexuelle, la raison dominante, l'éducation et la culture laïques. Intériorisées et assumées par des auteurs plus ou moins proches de l'Église, ces critiques ont commencé à agir comme un système mental prohibitif, qui a fini par renverser le genre de l'utopie en antiutopie. Ce n'est pas la censure directe, exercée par les autorités ecclésiastiques ou laïques, qui a ruiné, au XVII^e^ siècle, l'imaginaire utopique, mais l'autocensure d'une classe d'auteurs qui ont adhéré, à l'encontre des valeurs humanistes, aux valeurs du christianisme orthodoxe redécouvert par la Réforme, la Contre-Réforme, le Puritanisme, etc.

Mots-clés: genre utopique, Renaissance, censure, imaginaire.

Le genre utopique est apparu, à la Renaissance, comme une proposition alternative, donc hétérodoxe, voire hérétique, aux promesses de la religion chrétienne. Si l'Église promettait à ses fidèles la rédemption par le Christ et l'accession, après la mort, au Royaume céleste de Dieu, les utopistes s'ingéniaient à imaginer des Cités de l'homme qui n'avaient nul besoin de l'aide divine et de l'entremise des prêtres. Dans ces conditions, les Églises de la Renaissance (autant catholiques que réformées) ont réagi assez violemment, surtout après le Concile de Trente, contre cette nouvelle « hérésie ». La censure religieuse mise en place contre l'utopisme touchait aux thèmes qui, en opposition avec la doctrine et les institutions chrétiennes, garantissaient l'optimisme utopique : l'homme démiurge, la manipulation du destin individuel et collectif, la nature non corrompue, l'innocence adamique, le bon sauvage, la communauté des biens, l'égalitarisme, la liberté sexuelle, la raison dominante, l'éducation et la culture laïques. Tous ces concepts, qui assuraient la possibilité d'une restauration de l'homme sans l'aide de Dieu, ont été soumis à une critique d'inspiration orthodoxe, centrée sur l'idée du péché originel, de la déchéance de l'homme, de la nécessité du rachat par Jésus-Christ et du ministère de l'Eglise, du rôle des institutions séculaires, des élites, de la propriété et de l'argent.

Intériorisées et assumées par des auteurs plus ou moins proches de l'Église, ces critiques ont commencé à agir comme un système mental prohibitif, qui a fini par renverser le genre de l'utopie en antiutopie. Ce n'est pas la censure directe, exercée par les autorités ecclésiastiques ou laïques, qui a ruiné, au XVII^e^ siècle, l'imaginaire utopique, mais l'autocensure d'une classe d'auteurs qui ont adhéré, à l'encontre des valeurs humanistes, aux valeurs du christianisme orthodoxe redécouvert par la Réforme, la Contre-Réforme, le Puritanisme, etc. Ce processus suivait le grand courant idéologique de l'Europe après le Concile de Trente. Les contre-utopies de Joseph Hall, Jonathan Swift, Guyot Desfontaines,

Zaccarie Seriman et autres, qui succédaient aux utopies de Thomas More, Tommaso Campanella, Francis Bacon, s'inscrivaient dans un art et une littérature d'inspiration chrétienne patente qu'un Emile Mâle et un Werner Weinsbach définissent comme le Baroque[1].

Le but explicitement affirmé par l'Eglise de Rome pendant sa grande offensive contre les hérésies était qu'elle ne voulait point la condamnation et la mort des pécheurs, mais leur pénitence et leur conversion. En effet, les recherches historiques et sociologiques contemporaines ont déconstruit le « mythe noir » de l'Inquisition, démontrant que le nombre des exécutions et des bûchers allumés par le Saint-Office a été beaucoup moins important que ce que tend à lui attribuer l'imaginaire collectif. De même, la surveillance des utopistes n'avait pour seul but l'interdiction de leurs textes, mais, si possible, leur acheminement vers le dogme orthodoxe. Cette pression, autant extérieure qu'intérieure, a fait que, en parallèle avec les utopies « païennes » ayant comme point de départ Thomas More, une autre branche du genre abandonna la voie de l'hétérodoxie et retourna dans le grand courant de la civilisation chrétienne. À mi-chemin entre la foi ingénue et l'autocensure, une série significative d'auteurs ont produit ce que l'on pourrait appeler des « utopies chrétiennes ».

Le cadre doctrinal de cette récupération des utopies fut offert par saint Augustin. Dans sa Cité de Dieu, l'évêque d'Hippone avait parlé, d'une manière plutôt métaphorique, des deux attitudes qui caractérisent les païens et les croyants, l'amour de soi-même et l'amour de Dieu, l'égoïsme et l'impiété d'un côté, l'altruisme et la foi de l'autre.

Deux amours ont donc bâti deux cités : l'amour de soi-même jusqu'au mépris de Dieu, celle de la terre, et l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi-même, celle du ciel. L'une se glorifie en soi, et l'autre dans le Seigneur ; l'une brigue la gloire des hommes, et l'autre ne veut pour toute gloire que le témoignage de sa conscience ; l'une marche la tête levée, toute bouffie d'orgueil, et l'autre dit à Dieu : « Vous êtes ma gloire, et c'est vous qui me faites marcher la tête levée » ; en l'une, les princes sont dominés par la passion de dominer sur leurs sujets, et en l'autre, les princes et les sujets s'assistent mutuellement, ceux-là par leur bon gouvernement, et ceux-ci par leur obéissance ; l'une aime sa propre force en la personne de ses souverains, et l'autre dit à Dieu : « Seigneur, qui êtes ma vertu, je vous aimerai ».[2]

Ainsi, le genre humain

a été distingué en deux ordres, l'un composé de ceux qui vivent selon l'homme, et l'autre de ceux qui vivent selon Dieu. Nous donnons encore à ces deux ordres le nom mystique de Cités, par où il faut entendre deux sociétés d'hommes, dont l'une est prédestinée à vivre éternellement avec Dieu, et l'autre à souffrir un supplice éternel avec le diable.[3]

Les citoyens de la Cité de la terre préfèrent leurs divinités à ce fondateur de la Cité sainte, faute de savoir qu'il est le Dieu des dieux, non des faux dieux, c'est-à-dire des dieux impies et superbes, qui, privés de la lumière immuable et commune à tous, et réduits à une puissance stérile, s'attachent avec fureur à leurs misérables privilèges pour obtenir des

[1] Émile Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932 ; Werner WEISBACH, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

[2] Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre XIV, chap. XXVIII, in *Œuvres complètes de Saint Augustin*, traduites pour la première fois en français sous la direction de M. Poujoulat et de M. l'abbé Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1864-1873.

[3] *Ibidem*, Livre XV, chap. I.

honneurs divins de ceux qu'ils ont trompés et assujettis, mais des dieux saints et pieux qui aiment mieux rester soumis à un seul que de se soumettre aux autres et adorer Dieu que d'être adorés en sa place.[4]

Réinterprétant l'Ancien Testament, saint Augustin donne pour fondateurs des deux cités les deux fils d'Adam, Caïn et Abel. Les frères sont le point de départ de deux généalogies morales et spirituelles entre lesquelles l'humanité se divise en fonction de l'usage qu'elle fait de son libre arbitre. Bien qu'antagonistes, les deux communautés sont présentées comme les échelons d'une hiérarchie sotériologique, qui mène de la chair à l'âme, de la terre au ciel, de la damnation à la grâce. « Lorsque les deux cités commencèrent à prendre leur cours dans l'étendue des siècles, l'homme de la cité de la terre fut celui qui naquit le premier, et, après lui, le membre de la cité de Dieu, prédestiné par la grâce, élu par la grâce, étranger ici-bas par la grâce, et par la grâce citoyen du ciel. »[5] Ce qui veut dire que la Cité de l'homme n'est pas foncièrement et définitivement une Cité des démons. Elle peut tout autant se convertir et ouvrir la voie à la Cité de Dieu.

À la naissance des utopies, les docteurs de l'Eglise n'ont pas manqué de les rapprocher de la Cité terrestre de saint Augustin. Construites par les hommes sans l'aide du Créateur, clamant une condition adamique qui fait économie du rachat par le Christ, n'ayant pas besoin de l'Eglise et de la religion révélée, les utopies rentraient parfaitement dans la définition augustinienne des communautés rendant un culte ou, encore pire, se posant elles-mêmes (ou leurs fondateurs) en des « dieux impies et superbes ».

Dorothy F. Donnelly a démontré que, pendant que la cité augustinienne est construite en fonction d'un *telos* transcendant, situé en dehors du *saeculum* et du monde contingent, les utopies demeurent dans le temps et dans l'histoire. Du point de vue utopique, la Cité divine dépend d'un paradigme qui rejette les axiomes de la Cité humaine. « Bref, conclut l'analyste, non seulement *La Cité de Dieu* n'est pas un exemple d'écriture utopique, elle est, en vérité, une injonction contre la spéculation utopique »[6]. Cité de Caïn, Tour de Babel, empires du pharaon ou du roi de Babylone, tous ces exemples bibliques de l'orgueil humain combattu par Dieu viennent se plaquer sur les utopies des humanistes.

Toutefois, avant que les positions se fussent raidies et que les docteurs chrétiens eussent commencé à diaboliser les royaumes utopiques, l'humanisme chrétien eut une attitude plus malléable envers l'utopisme. Partant de la suggestion de saint Augustin que la Cité de l'homme est chronologiquement la première et qu'en fin de compte elle ne fait qu'annoncer l'avènement du Royaume, les ecclésiastiques étaient disposés à voir dans l'utopie, de même que dans la sagesse et l'éthique des philosophes antiques, une préparation et un exercice pour la Bonne Nouvelle et la mission de l'Église. Avant donc de condamner en bloc l'utopisme, ou en parallèle avec l'attaque contre les fictions utopiques, les docteurs des différentes confessions chrétiennes ont essayé d'attirer les cités de l'homme vers la Cité de Dieu.

La stratégie de conversion a été essayée, après coup et d'une manière plutôt bienveillante et finement condescendante, sur le texte fondateur du genre lui-même, l'*Utopie*. Si Thomas More s'était concentré explicitement sur le redressement moral et pratique de la Cité de l'homme, ses lecteurs théologiens se sont hâtés de suggérer et de compléter le pointillé métaphysique de son projet restaurateur. Ainsi, Guillaume Budé, dans la *Lettre* mise comme préface à l'édition de l'*Utopie* publiée à Bâle en 1518, fait l'effort théorique de réintégrer l'« Udepotia » (le *jamais*, en tant que « non-temps » qui fait pendant à la « non-

[4] *Ibidem*, Livre XI, chap. I.
[5] *Ibidem*, Livre XV, chap. I.
[6] Dorothy F. Donnely, *Patterns of Order and Utopia*, Basingstoke, Hampshire & London, Houndmills, 1998, pp. 29-30.

place ») dans l'architecture chrétienne de monde. Il s'agit d'une tentative de récupération doctrinaire, dans les cadres généreux de l'« humanisme chrétien », d'un texte qui, après le Concile de Trente, deviendra suspect aux yeux du Saint-Office et sera renvoyé à l'Index.

On peut supposer que l'adaptation faite par Guillaume Budé ne falsifie pas trop la pensée de Thomas More, humaniste du cercle d'Erasme sans doute, mais en même temps martyr de la cause catholique. André Prévost déjà avait souligné l'impact qu'avaient exercé sur More le monachisme clunisien et l'expérience cénobitique (surtout les années passées au couvent de La Chartreuse de Londres)[7]. Sur ces bases, Jean-Jacques Wunenburger nous propose de voir dans l'utopie non tant un projet de réforme sociale, mais plutôt l'esquisse d'une communauté spirituelle : « La société utopienne s'apparente, en effet, à une communauté d'esprits libres mais hiérarchiques, adonnés à la réalisation spirituelle, qui prend clairement une dimension religieuse que seul le monothéisme chrétien a pu déterminer »[8]. En d'autres mots, le récit de Thomas More serait une « parabole psychagogique », qui oriente le cap de l'Utopie non vers le monde terrestre, vers une Cité augustinienne de l'homme, mais vers la Cité céleste de Dieu.

Guillaume Budé base sa tactique récupératrice sur la mise en vedette de la qualité morale de la société utopienne et sur la relégation dans l'ombre de ses réalisations pratiques. Le commentateur se déclare enthousiasmé moins par les réformes sociales et les innovations technologiques que par « la sainteté des Utopiens », par leur « béatitude de source divine », par leur justice et leur sens de l'honneur, par l'éradication de l'avarice, de la cupidité, de l'effronterie et de l'impudence. Pour souligner les qualités des Utopiens, Budé reprend un thème de l'astrologie classique, celui de la précession des équinoxes et de la migration de la Justice (la constellation de la Balance) hors de notre monde. Si les auteurs anciens disaient que Libra avait trouvé refuge dans le Zodiaque, Budé avance qu'elle « doit être restée dans l'île d'Utopie »[9]. L'excellence morale atteinte par les Utopiens les qualifie d'habitants de « l'Âge de Saturne » restauré, ou de « l'une des Îles Fortunées, proche peut-être des Champs Elysées »[10].

Ces concessions à la rhétorique humaniste ne font que préparer la véritable pensée de Guillaume Budé. Animés d'un « seul esprit », les villes d'Utopie devraient se rejoindre dans

> une Cité unique nommée Hagnapolis ; celle-ci, se reposant sur ses coutumes et ses biens, heureuse dans l'innocence, mène, d'une certaine façon, une vie céleste ; si elle est située sous le ciel, elle n'en est pas moins au-dessus des turpitudes du monde connu où les entreprises humaines aussi fiévreuses et violentes que vaines et inutiles accumulent les désordres qui les précipitent dans l'abîme »[11].

Hagnapolis, la Cité de l'innocence, la Cité des purs, n'est plus une utopie mais un monastère, une communauté de saints.

L'Udepotie de Guillaume Budé est une Terre promise, un Ciel nouveau et une Terre nouvelle. L'association n'est pas trop forcée si l'on accepte l'interprétation proposée par

---

[7] André Prévost, *Thomas More (1478-1535) et la crise de la pensée européenne*, Paris, Mame, 1969.
[8] Jean-Jacques Wunenburger, « L'Utopie de Thomas More, entre cité des hommes et cité de Dieu », in *Cahiers du Gadges*, vol. 4, *Éducation, transmission, rénovation à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2006, p. 248.
[9] *Lettre* de Guillaume Budé, in André Prévost, *L'utopie de Thomas More*. Présentation, texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes, Préface de Maurice SCHUMANN, Paris, Mame, 1978, p. 9.
[10] *Ibidem*, p. 9.
[11] *Ibidem*.

Louis Marin au texte de Thomas More. En effet, selon l'auteur d'*Utopiques : Jeux d'espaces*, « Utopus ne crée pas une nouvelle terre ; il crée une île en forme d'astre : une île 'lunaire'. […] l'Utopia est une non-terre ou une terre en espace céleste »12. Le nom gnostique d'Abraxa donné par Thomas More à l'Utopie d'avant Utopus va dans le même sens. Chez les Basilidiens et autres sectes gnostiques, Abraxas correspond au nombre 365 et désigne le grand « *aïon* », l'ensemble des sphères astrales.

Guillaume Budé intègre ainsi Thomas More dans une théodicée chrétienne qui concède à l'homme un rôle important dans la rédemption. Maurice Schumann affirme que l'Utopie s'insérait dans une architecture sotériologique qui mène de l'homme sauvage et barbare à l'homme justifié et reçu dans la grâce. Cette progression compterait cinq échelons ou étapes[13]. La première serait représentée par le peuple d'Abraxa, une « horde grossière et sauvage », incarnant l'homme dans l'état corrompu. La deuxième serait le résultat de l'intervention d'Utopus, qui éleva cette population à « ce degré de civilisation et de culture qui la place aujourd'hui au-dessus de presque tous les autres peuples »[14]. Après la révolution civilisatrice, qui permettait la récupération en Utopie des valeurs des cultures classiques égyptienne, grecque et romaine, une troisième étape commencerait par la prévisible et souhaitable conversion des Utopiens au christianisme. Le quatrième degré serait atteint dans l'Hagnapolis de Guillaume Budé, cité-monastère habitée par des saints. Et, finalement, le point d'aboutissement serait constitué par la Cité transcendante de Dieu.

L'interprétation de Guillaume Budé est peut-être la première manifestation de la condamnation religieuse de la pensée utopique. C'est une « censure » bienveillante et subtile qui impose au texte, sinon une « conversion » idéologique, au moins une lecture et une interprétation récupérant sa vision un peu trop hétérodoxe. Guillaume Budé suggère que l'accomplissement de l'utopie laïque soit l'utopie monastique. Utopie, cité de la sagesse, se résume dans Hagnapolis, cité de l'innocence pieuse. Budé ne fait que soumettre l'utopie au même processus qui, dans la pensée patristique, a provoqué la sublimation du Paradis terrestre en Paradis céleste. Bien que située « sous le ciel », Hagnapolis ne manque pas de mener « d'une certaine façon, une vie céleste ». Le scandale potentiel de l'Utopie de More en tant que Paradis terrestre alternatif est ainsi prévenu par la proposition de rehausser cette Cité de l'homme au statut de communauté de saints pratiquant une vie angélique et préparant la Cité de Dieu. Comme le dit Maurice Schumann, « le lecteur de l'Utopie ne peut s'empêcher de penser que c'est la présence de cette Cité éternelle qui attire, sollicite et conseille l'architecte de la cité terrestre »[15].

Faisant nôtre l'échelle de Maurice Schumann, Abraxa – Utopie païenne (ou classique) – Utopie chrétienne – Hagnapolis – Cité de Dieu, on peut dire que le troisième échelon a été atteint par les auteurs d'utopies catholiques et protestantes des XVI^{e}-XVII^{e} siècles. À partir de Thomas More, le genre s'est ainsi développé non seulement dans la direction des utopies hétérodoxes, mais aussi dans une série d'utopies où les Utopiens se sont convertis à la religion de Jésus-Christ. Ce type de fiction ôtait le potentiel satirique et subversif de l'invention utopique et comblait le manque qui avait été reproché à Thomas More et à ses successeurs, à savoir la présentation d'une civilisation non chrétienne néanmoins supérieure aux royaumes chrétiens d'Europe. La société idéale païenne, érigée exclusivement par les lumières de la raison humaine, n'était plus opposée à la société réelle, bénéficiant de la révélation divine mais en même temps se complaisant dans un état moral pitoyable. Par l'apparition des utopies chrétiennes, l'imaginaire utopique était récupéré dans les cadres de la pensée orthodoxe et les

[12] Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1973, p. 143-144.
[13] Maurice Schumann, *Préface* à André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, éd. cit., p. XVII-XVIII.
[14] André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, éd. cit., p. 71.
[15] Maurice Schumann, *Préface* à André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, éd. cit., p. XVIII.

utopistes étaient invités à concevoir des solutions non pour critiquer mais pour améliorer la civilisation chrétienne elle-même.

La première utopie française « christianisée » a été la *Brève description de l'état d'Eudémonie, cité du pays de Macaria* de Gaspar Stiblin (1553). Humaniste catholique, l'auteur impose une pseudomorphose chrétienne aux cités idéales de Platon, Aristote et Xénophon, célèbres par tout le monde (« *toto orbe celeberrimas* »). Bien que formés dans l'esprit des arts libéraux (éloquence, philosophie, poésie, théologie, médecine, juridiction), les Macariens suivent les préceptes d'une morale sévère, de facture stoïcienne, hautement appréciés par la Contre-Réforme et l'art Baroque. Leurs vertus exemplaires sont la modération, la prudence, la chasteté, la sobriété, la sévérité, la justice et la piété, alors que les magistrats punissent les ivrognes, les obscènes, les blasphémateurs, les sycophantes, les mages, les voleurs, les adultérins[16].

Dans *Coropaedia, sive moribus et vita Virginum sacrarum*, traité de comportement pour les jeunes filles compris dans le même volume avec *Brève description de l'état d'Eudémonie*, Gaspar Stiblin monte une véritable campagne antisomatique et anticosmique, combattant la cupidité et les autres vices qui maintiennent l'homme lié au monde et asservi au démon[17]. Aux attractions du siècle, Stiblin oppose la « *contemplatio solitaria, materia meditandi, fructus psalmodiae, manuario exercitia, lectio sacra, peregrinatio*, etc. ». On reconnaît ici les thèmes du Concile de Trente, le « *contemptus mundi* » et le « *vanitatis vanitatum* », par lesquelles les stratèges du Catholicisme se proposaient de mortifier l'enthousiasme vital de la Renaissance.

La valeur centrale de l'Eudémonie, garantie par l'Eglise, est la foi. La pureté et l'orthodoxie de la croyance et des rituels évitent les erreurs, les hérésies et les schismes : « *nulla hypocrisis, nulla à catholica fide deflexio ; nihil ambiguum, omni apura, syncera, candida planeque ; ipsum Christum resipiscentia* »[18]. Parlant de cette utopie passéiste, archaïque, rudimentaire et hiérarchique, Luigi Firpo remarque que

> [É]tat de Macarie baigne déjà tout entier – d'une façon étrangement précoce – dans l'atmosphère austère de la Contre-Réforme. Seule la vie vertueuse est heureuse, trouve-t-on dès les premières pages du petit livre, et, en effet, les Eudémoniens s'appliquent principalement à éviter tout péché qui puisse offenser Dieu et la Nature. On réprime le luxe par des sévères lois somptuaires, on poursuit le libertinage, on condamne l'indolence, l'ivrognerie, les propos contraires à la bienséance, on recommande un régime sobre et la continence pour assurer santé et longévité à tous les citoyens »[19].

La réponse orthodoxe la plus vigoureuse et suivie contre les utopies païennes s'est fait sentir en Italie. Parlant des *Utopistes et réformateurs sociaux du XVI*e *siècle*, Carlo Curcio note que le trait le plus éloquent des utopies du « *Cinquecento* » est « le désir de reporter ou de porter la politique sinon vers la religion proprement dite, du moins vers la morale

---

[16] Gasparus Stiblinus, *Commentariolus de Eudaemonensium Republica, in Coropaedia, sive de moribus et vita Virginum sacrarum*, libellus planè elegans, ac saluberrimis praeceptis refertus, Gasparo Stiblino autore. Ejusdem de *Eudaemonensium republica commentariolus*, Basileae, per Joannem Oporinum, MDLV [1555], p. 80.

[17] Idem, *Coropaedia, sive de moribus et vita Virginum sacrarum*, éd. cit., p. 22.

[18] Idem, *Commentariolus de Eudaemonensium Republica*, éd. cit., p. 111-112.

[19] Luigi Firpo, « Kaspar Stiblin, utopiste », in *Les Utopies à la Renaissance*, Colloque international (Bruxelles, 1961), Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles & Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 115-116.

catholique, de laquelle elle paraissait s'être éloigné »[20]. Paruta, Lottini, Roseo, Pigna, Nifo, Guazzo proposent tous des principautés, des cités et des royaumes idéaux conduits par des princes ou des rois chrétiens bons, justes, prudents, discrets et parfaits, dans le sens baroque de ces termes. En 1581, Francesco Pucci offre la *Forma d'una republica catolica*. Le caractère spécifique le plus étonnant de cette variété d'utopies est, selon Adelin Charles Fiorato, que « la pensée humaniste et l'idéologie de la Contre-Réforme cohabitent en bonne intelligence dans les fictions utopiques »[21].

La pression de la censure et de l'autocensure religieuse a fini par transformer la cité de la Renaissance dans une cité de la Contre-Réforme. Comme le montre Eugenio Garin, Léonard de Vinci, Léon Battista Alberti, le Filarète et autres artistes renaissants avaient opposé à la ville médiévale, chaotique, entassée sur elle-même, étroite et tortueuse,

le projet de la cité idéale : construite près de la mer ou le long d'un cours d'eau pour qu'elle soit saine et propre ». « La cité d'Alberti elle-même, plus encore que médiévale et préromantique, est une œuvre […] pleine de préoccupations d'une justice platonicienne avec ses nettes divisions entre les classes, solidement marquées par les murailles qui enferment 'une circonférence à l'intérieur d'une autre' et toujours selon le schéma des cercles concentriques »[22].

Le passage de la vision urbaine néoplatonicienne à celle contre-réformée est visible dans *La cité heureuse* de Francesco Patrizi da Cherso, parue en 1553, la même année que la *Brève description de l'état d'Eudémonie* de Gaspar Stiblin. Invitant les lecteurs à imaginer une cité idéale, Patrizi part de la distinction augustinienne entre la Cité de Dieu et la Cité de l'homme. Dans sa « cité heureuse », le peuple est divisé en six classes hiérarchiques : les paysans, les artisans, les marchands, les guerriers, les magistrats et les prêtres. Les trois premières classes constituent la cité servile, terrestre et matérielle, les trois dernières la cité aristocratique, céleste, idéale. Cette société aristocratique de type platonicien est topographiquement plaquée sur le patron dantesque du mont du Purgatoire, couronné du Paradis terrestre. Ce thème, hérité de l'imaginaire médiéval, est utilisé pour suggérer d'une manière graphique ou topologique les deux grandes voies, descendante et ascendante, du vice et de la vertu. Dans la « cité heureuse », l'éducation religieuse et morale a une fonction anagogique et sotériologique, permettant « l'ascension de la montagne, sûre et immobile, au sommet de laquelle se trouvent le paradis et les délices de la félicité »[23].

La sublimation de la Cité de l'Homme dans la Cité de Dieu est plus poussée dans *La République imaginaire* de Ludovico Agostini (1590). Le texte fait partie des *Dialogues de l'Infini*, livre mettant en scène une série de conversations entre le Fini (l'homme) et l'Infini (Dieu). De nature fermement religieuse, Agostini avait écrit *Les dialogues* après un pèlerinage à Jérusalem, comme commentaire aux livres de la Genèse et de l'Exode. L'intention originelle était de comparer le savoir humain à la sagesse divine. Toutefois, tenant compte du statut des partenaires, les dialogues ne sont point des confrontations d'opinions à part égale, mais plutôt

[20] Carlo Curcio (éd.), *Utopisti e riformatori sociali del cinquecento*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1941, p. XVIII-XIX.
[21] Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 15-16.
[22] Eugenio Garin, « La cité idéale de la Renaissance italienne », in *Les Utopies à la Renaissance*, éd. cit., p. 14, 30.
[23] Francesco Patrizi Da Cherso, *La Cité heureuse*, 1553, in Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, éd. cit., p. 93.

des discours par lesquels l'Infini répond, éclaire et oriente les questions et les incertitudes du Fini.

C'est dans ce cadre que le Fini se propose d'esquisser le plan d'une « cité imaginaire » (en réalité, le projet n'est pas radicalement fantaisiste, mais plutôt réformiste et mélioratif, prenant pour modèle la République vénitienne). Pour obtenir les meilleurs résultats, l'utopiste met son imagination sous le signe de Dieu et, en effet, l'Infini guidera l'invention en accord avec les « lois divines », plus exactement en accord avec les dogmes adoptés par le Concile de Trente. Le royaume « fini » de l'homme, correspondant aux utopies laïques et humanistes, est ainsi acheminé vers le royaume « infini » qu'est l'Empirée céleste. Par cette réorientation, montre Luigi Firpo, « la république imaginaire tend à s'identifier avec la Cité de Dieu ». « L'aura qui circule par ces pages est celle sévère et resplendissante de la Contre-Réforme, présente avec toute ses instances dans la structure d'un projet d'Etat idéal qui apparaît, chronologiquement, comme la première utopie post-tridentine »[24]. Avec Dieu pour guide et architecte, la *République imaginaire* ne peut être que ce qu'Adelin Charles Fiorato qualifie d'« utopie contre-réformiste »[25].

Ludovico Agostini commence la construction imaginaire par la réaffirmation du dogme du péché originel et de la nature déchue de l'homme. Le Fini se plaint que la loi la plus dure que Dieu lui a imposée est la condition mortelle. L'Infini lui recommande de ne pas rêver à l'impossible et de se contenter de ce qu'il peut avoir. Vouloir échapper à la mort serait une nouvelle désobéissance aux commandements divins. C'était comme si Adam tentait de manger aussi les fruits du deuxième arbre, l'arbre de vie. Dans les deux volumes que nous avons dédiés au thème du *Paradis interdit au Moyen Âge*, nous avons démontré que la différence radicale de statut ontologique entre Créateur et créature prônée par la religion judéo-chrétienne avait ruiné la possibilité de réussite des quêtes de l'immortalité.

Or, les utopies de la Renaissance constituaient des tentatives de reconstruire le jardin divin sur terre, sans l'aide de Dieu. Combinées aux thèmes du Nouveau Monde et du bon sauvage, les utopies imaginaient des peuples prélapsaires, apparemment exempts du péché d'Adam. C'est cette hérésie pélagienne qu'Agostini combat dans ses dialogues. Abandonnant la défiance titanique des héros classiques de la Renaissance, le Fini adopte une attitude parfaitement baroque, faisant l'éloge de la « discrétion » du « prince parfait » : « *Se in questa parte non averó gloria d'ingegno, averolla nondimeno di prudenza, sì come hanno tutti queli che la via de' buoni e de' scienti attendono* »[26].

Une fois le dogme du péché rétabli, Agostini reconduit le lieu idéal sous la juridiction de Dieu. Dans les utopies « païennes », la condition adamique rendait possible l'instauration d'une société parfaite fondée uniquement sur la raison, la morale et la vertu des Utopiens. L'homme se construisait un paradis sur terre et devenait l'auteur de son propre salut. Dans les utopies chrétiennes, la condition destituée de l'homme réaffirme la nécessité du rachat par le Christ et de l'intercession de l'Église. C'est pourquoi la christianisation de l'Utopie impose l'instauration du pouvoir sacerdotal. Le but religieux et missionnaire de ce choix est explicite : « le chef spirituel de la république chrétienne que nous décrivons doit être l'évêque de la ville, afin de conformer notre vie à celle du Christ, notre véritable maître »[27]. Réunissant dans la personne du gouverneur les fonctions du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel,

---

[24] Luigi Firpo, *Introduction* à Ludovico Agostini, *L'Infinito. Dialogo*, Libro II, parte II, Testo critico, con la bibliografia dell'autore, A cura di Luigi Firpo, Torino, Ediozoni Ramella, 1957, p. 12, 13-14.

[25] Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Age baroque*, éd. cit., p. 105.

[26] Ludovico Agostini, *L'Infinito*, éd. cit., p. 25, 86.

[27] Idem, *La République imaginaire*, in Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, éd. cit.,, p. 109.

Agostini retombe en quelque sorte sur la légende médiévale du Prêtre Jean, « *rex et sacerdos* », souverain des Indes fabuleuses et du Paradis terrestre.

Agostini réussit à subordonner la pensée utopique à l'imaginaire chrétien par une utilisation extensive de l'allégorie. Le discours du Fini, portant sur les objets de la vie terrestre, est surclassé et incorporé dans le discours de l'Infini, qui lui surimpose des significations religieuses. La préoccupation des utopistes pour le bien-être matériel, social et moral des Utopiens est rehaussée par l'intérêt pour leur vie spirituelle et leur salut. L'Infini recommande au Fini :

Si tu usais pour la culture des âmes de la même diligence consommée, voire d'une plus grande diligence encore, que tu exiges pour la culture des terres, en peu de temps ta richesse spirituelle t'ouvrirait le royaume des cieux, alors que ta fortune simplement temporelle – si grande soit-elle – ne te vaudrait pas en un millénaire la millième partie de ce monde infini »[28].

L'allégorie se prolonge par toute une séquence de ce que Michael Riffaterre appelle des « métaphores filées » :

« Les moulins seront les bonnes consciences qui moudront continuellement les actions quotidiennes » ; « la provision de bois à brûler sera l'ardente flamme de la charité. Le vinaigre, la force d'âme et l'âpreté dirigée contre l'aiguillon de la chair au moyen de la prière et de l'abstinence d'aliments superflus. Le souffre sera la disposition à recevoir les étincelles embrasées de l'amour de Dieu ; le salpêtre la force et l'élan qui pousse l'humaine faiblesse vers les sommets des spéculations intellectuelles »[29].

Par ces lectures métaphoriques, Agostini arrive à réinterpréter les divers thèmes utopiques dans un registre spiritualiste et mystique.

Les eutopies chrétiennes partent souvent d'exemples de républiques ou de principautés réelles, comme Venise, Saint-Marin ou Genève. Prises pour point de repère, ces cités sont améliorées et offertes comme modèles aux Européens. Ludovico Zuccolo imagine dans *Le « Porto » ou la République d'Evandria* (1615) un pays situé « aux derniers confins de l'Asie », donc sur l'ancien emplacement du Paradis terrestre. Avec un nom dérivant étymologiquement des mots grecs « *eu* » et « *andros* », Evandria est littéralement peuplée de « bons hommes », et a pour capitale Agathia, la bonne cité.

Le système social et politique est meilleur que celui des états italiens, qui se trouvent sous le joug étranger. Néanmoins, l'utopie d'Evandria se conforme aux dogmes de Trente. Rappelant l'Escorial et l'architecture contre-réformée, « en Evandria on vit avec une remarquable sobriété, en public comme en privé ». Les livres et les opinions sont attentivement surveillés, les magistrats

pourvoient à ce qu'on ne publie pas de livres nuisibles à la moralité des citoyens, qu'on n'expose pas en public ou en privé des peintures ou des sculptures lascives ou pouvant donner des mauvais exemples à d'autres égards, qu'on ne représente pas dans les théâtres et sur d'autres scènes des comédies, des tragédies et autres spectacles susceptibles d'inciter le peuple à des mœurs dissolues[30].

[28] *Ibidem*, pp. 121-122.
[29] *Ibidem*, p. 114-115.
[30] Ludovico Zuccolo, *La Repubblica di Evandria*, in Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, p. 235, 240.

Evandria, pourrait-on dire, est une véritable république de l'Index. Le grand programme de « censure de l'imaginaire » de la Renaissance y est parfaitement concrétisé. Les médecins et les apothicaires, perçus comme trop proches de la médecine spagirique d'un Paracelse, n'y sont pas admis. Les seules cures acceptées sont la diète et la saignée. Les astrologues, les chiromanciens, les métoposcopes ou physiognomistes, les magiciens, les alchimistes et « autres sortes d'hommes futiles et dupeurs de ce genre » sont condamnés au fouet puis au bûcher. Et ceci pendant que les Evandres estiment que « la vie d'un homme est d'un prix bien plus élevé que n'importe quel trésor »[31].

Une autre utopie chrétienne de Zuccolo, *Il Belluzzi ovvera La Città felice* (1625), prend comme modèle la République de Saint-Marin. Présentée à travers la philosophie stoïque et la législation de Lycurgue, la république, plutôt modeste en comparaison à d'autres états italiens beaucoup plus flamboyants, apparaît comme une cité heureuse. Plus pauvre en ressources et commodités naturelles, géographiques et climatiques, obligeant à une vie plus difficile, Saint-Marin offre à Zuccolo l'occasion de faire l'éloge contre-réformé de la prudence et de la tempérance. Le rejet du faste et de l'opulence, l'éducation spartiate, l'état général moyen, intermédiaire entre la pauvreté et le luxe, facilite la sobriété et l'austérité politique et morale, dans le sens des préceptes tridentins.

La Cité du Soleil de Tommaso Campanella (1637) est tout aussi marquée par les effets de la censure et de l'autocensure que l'auteur a dû s'imposer dans des conditions de persécution et d'emprisonnement, il est vrai, très dures. Quelques biographes ont cru déceler une rupture dans la vie et les convictions de Campanella produite vers 1606, quand le moine, perdant l'espoir de se voir libéré, se serait reconverti au catholicisme. Comme le notent Frank et Fritzie Manuel, il est difficile de décider s'il s'agissait d'une ruse pour échapper à la persécution, d'une tactique machiavélique de « *captatio benevolentiae* » des lecteurs naïfs ou d'une maturation réelle et cohérente de sa conception du monde[32].

En tout cas, le rebelle de 1593 paraissait, dans les rédactions successives de la *Cité du Soleil*, plus disposé à accepter la primauté du pape. La Cité du Soleil était présentée comme un état théocratique, conduit par un Prêtre Souverain, le Métaphysicien, qui conjuguait le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. Agostini et Campanella reprenaient ainsi le thème du roi sacerdotal de la *Lettre du Prêtre Jean*. Inspiré par les figures du calife musulman et du « *basileus* » byzantin, ce personnage avait servi dans les duels d'image entre l'empereur et le pape autant pour critiquer que pour appuyer la séparation des pouvoirs. Dans le contexte des guerres de religion, mais aussi de la consolidation des monarchies de droit divin, de tels personnages utopiens pouvaient être enrôlés dans la propagande pour la suprématie du pape ou des monarques absolutistes.

L'Espagne a enfanté sa propre utopie chrétienne dans *Sinapia*, ouvrage anonyme que les éditeurs actuels placent soit au XVII[e], soit au XVIII[e] siècle[33]. Quoi qu'il en soit, cette utopie australe, découverte fictivement par Abel Tasman, sert, selon son auteur, à démontrer que « l'exercice de la vertu chrétienne est plus efficace pour mettre en place une république

[31] *Ibidem*, p. 243-244.

[32] Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel (éd.), *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p. 267-291.

[33] Stelio Cro (*A Forerunner of the Enlightenment in Spain*, Hamilton, Ontario, McMaster University, 1976) considère que Sinapia est une utopie classique, de la fin du XVII[e] siècle, alors que Miguel Aviles Fernandez (*Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Ed. Nacional, 1976), Rebecca A. Foust (*Sinapia : en enlightened ideal*, Thèse de doctorat, Chapel Hill, University of North Carolina, 1988) et David Fausett (*Images of the Antipodes in the Eighteenth Century. A Study in Stereotyping*, Amsterdam, Rodopi, 1995) sont de l'avis qu'elle appartient aux Lumières.

chrétienne florissante et une nation heureuse que toutes les fieffées politiques enseignées par Tacite ou Machiavel et pratiquées par les Européens »[34]. En effet, « la religion, dans toute la presqu'île, est celle chrétienne, sans hypocrisie, superstition ni vanité. La discipline est celle observée dans le troisième et quatrième siècle »[35].

Le retour au christianisme primitif permet à l'auteur anonyme de *Sinapia* de fustiger ce qu'il considère insuffisant et répréhensible dans l'Espagne de son temps. Pour ce faire, le procédé qu'il emploie, d'une manière presque géométrique, est l'inversion, le « *mundus inversus* ». « Presqu'île parfaitement antipodale à notre Espagne », Sinapia (Hispania) ou Bireia (Iberia) est une image en miroir du pays des Rois Catholiques. La capitale Ni renvoie à Madrid, Bender Pa à Lisbonne, le Rio Pau à Tajo, les Montagnes de Bel aux Pyrénées, les peuples des Lagos et des Merganos aux Gales et aux Germains, les « Chinois » aux Gréco-Latins, les « Perses » aux chrétiens. Ces symétries antipodales « filées » ont poussé Miguel Avilés Fernández à apprécier que Sinapia n'est pas une utopie, mais plutôt une anti-topie[36].

En contraste avec ce qui se passe en Espagne, le but du gouvernement sinapien n'est pas d'« étendre ses domaines, enrichir ses sujets et amplifier leur gloire, mais de les faire vivre avec justesse, modération et dévotion dans ce monde, pour être heureux dans l'autre ». République monarchique, aristocratique et démocratique en même temps, Sinapia est une eutopie contre-réformée suivant les préceptes baroques de prudence, tempérance et discrétion. Les ecclésiastiques y sont « sélectionnés, testés, instruits, sans biens propres et dédiés seulement à leur ministère ». Procédant d'une manière caritative, n'admettant ni dispenses ni exemptions à leurs règles, exerçant les canons pénitentiaux avec égalité, détermination et fermeté, ils ont réussi à libérer la religion des erreurs, des hérésies et des superstitions[37]. David Fausett y voit une « utopie réactionnaire », qui rappelle les théocraties de la Réforme et de la Contre-Réforme[38].

C'est dans le monde anglo-saxon que la christianisation des utopies prend une tournure plus hardie et ostensiblement originelle. Le processus commence avec *Christianopolis* de Johann Valentin Andreae (1619). Bien que située dans la zone antarctique, à dix degrés du pôle, la cité idéale d'Andreae profite de la continuité imaginaire avec le topos du Paradis terrestre pour réclamer le même climat très doux. En effet, les érudits médiévaux qui, pour diverses raisons théologiques et géographiques, plaçaient l'Eden dans la « zone frigide », prenaient soin de souligner que le jardin divin constituait un écosystème autonome, protégé du froid austral par son altitude, par la conformation de l'île, par des courants maritimes ou atmosphériques chauds, ou tout simplement par la volonté de Dieu. Héritant du thème paradisiaque, l'île d'Andreae est « tout un monde en miniature », où les « cieux et la terre paraissent s'être mariés »[39].

Cependant la consanguinité des utopies avec le paradis biblique ne suffisait pas pour assurer leur orthodoxie. Pour éviter l'accusation de pélagianisme portée aux rêveries adamiques, Andreae de même que les autres auteurs d'utopies chrétiennes avaient besoin de lier leurs royaumes parfaits non seulement à l'Éden d'avant le péché d'Adam, mais aussi à la Jérusalem du rachat par le Christ. Ainsi, l'île qui abrite Christianopolis est désignée du nom biblique de Caphar Salama, pris au Premier Livre des Maccabées et évoquant la Terre

[34] Miguel Aviles Fernandez, *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, éd. cit., p. 69-70.
[35] *Ibidem*, p. 93.
[36] *Ibidem*, p. 24-25.
[37] *Ibidem*, p. 133-134.
[38] David Fausett, *Images of the Antipodes in the Eighteenth Century*, éd. cit., p. 70.
[39] Johann Valentin Andreae, *Christianopolis. An ideal state of the seventeenth century*, Translated from the Latin of Johann Valentin Andreae with an historical introduction by Felix Emil HELD, New York, Oxford University Press, 1916, p. 143.

promise. Francis Bacon et Samuel Gott feront aussi appel à des noms et toponymes hébraïques comme la Maison de Salomon et la Nova Solyma pour donner une dimension messianique à leurs cités idéales.

Pour accentuer le caractère chrétien de sa cité, Johann Valentin Andreae invoque le thème de la « *translatio ecclesiae* ». Suivant l'axe Est-Ouest des cartes T-O (« *orbis terrarum* »), trajet qui mène du Paradis terrestre, à travers la Jérusalem, au détroit de Gibraltar, les docteurs de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance parlaient d'un mouvement ou d'une translation progressive des civilisations d'Orient en Occident. Avec la découverte du Nouveau Monde, l'idéal de pureté, détruit en Éden par le péché, perdu à Jérusalem par la conquête arabe et corrompu en Europe par l'orgueil et l'avarice des princes, trouvait une nouvelle terre d'accueil. « Quelle félicité a fait sa résidence ici ? » demande le narrateur. Et son informateur de lui répondre :

Celle qui dans votre monde est en général très malheureuse. Lorsque le monde s'est tempêté contre le bien et l'a jeté hors de ses frontières, la religion, en exil, rassemblant autour d'elle les compagnons les plus fidèles, après avoir traversé la mer et examiné plusieurs places, a choisi finalement cette terre pour s'établir avec ses suivants. Plus tard elle y a bâti une ville que nous appelons Christianopolis, et a exprimé le désir qu'elle soit la maison, ou si vous préférez la forteresse, de l'honnêteté et de l'excellence »[40].

Andreae utilise le thème de la « *translatio ecclesiae* » d'un point de vue réformé. La corruption de l'Église en Europe serait due à la politique de Rome. Renonçant aux principes de modestie et d'humilité, adoptant l'arrogance et la dureté, la papauté serait devenue plus riche et puissante, mais point plus sainte. Persécutée par les guerres de religion, la vraie foi avait été obligée de chercher refuge au delà de l'Océan. De la Réforme, Andreae admire le « grand Luther », mais moins Calvin. Il critique aussi l'iconoclasme des réformés, offrant en contre-exemple le grand temple de Christianopolis. Son idéal ecclésiastique est une Église bien établie en tant qu'institution, comme l'Église anglicane ou celle de Genève[41].

L'utopie est ainsi non seulement christianisée, mais aussi transformée dans le dépositaire béni de la véritable croyance et religion. « La faveur du ciel a accompagné l'église quand elle a erré comme un étranger d'Est en Ouest et a réussi à soumettre des hommes qui auparavant étaient tenus pour des barbares »[42]. La comparaison moralisatrice faite d'habitude par les utopistes entre les mœurs des Européens et ceux des Utopiens est ainsi récupérée dans le cadre du christianisme. Les vraies valeurs ne sont plus attribuées à des peuples païens, mais à une civilisation antipodale conservant le noyau de la révélation chrétienne. De l'Utopie de Thomas More à la Christianopolis d'Andreae c'est la distance entre l'Éden adamique et la Jérusalem de la passion du Christ.

Il est vrai qu'Andreae, auteur supposé des célèbres manifestes de la Rose-Croix, introduit dans la construction de sa cité idéale des éléments et des symboles plutôt hétérodoxes, renvoyant à l'ésotérisme spiritualiste. La conformation de sa vision se soumet à une géométrie cabalistique et proto-maçonnique. L'île Caphar Salama a la forme d'un triangle équilatéral, Christianopolis est une cité renaissante de structure parfaitement carrée et le temple central est circulaire. Cette figure d'un cercle inscrit dans un carré inscrit dans un triangle n'est pas sans rappeler la Jérusalem céleste de saint Jean, sur laquelle les ésotéristes de tous les âges se sont délectés à faire des spéculations numérologiques et mystiques. Parlant de « l'urbanisme utopique de Filarète à Valentin Andreae », Robert Klein observe justement

[40] *Ibidem*, p. 144.
[41] Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, éd. cit., p. 295.
[42] Johann Valentin Andreae, *Christianopolis*, éd. cit., p. 230.

que « les variations sur les formes élémentaires avec lesquelles on fait les plans des villes idéales servent aussi de support à la transfiguration du dessinateur en mage »[43].

Le centre de la cité (et le cœur de la société australe) n'est point une Église traditionnelle, mais un « Collège » qui réunit la Religion, la Justice et l'Enseignement. Les représentants de ce triumvirat régnant sont imaginés par Andreae sur le modèle des dyades gnostiques, à savoir les « *syzygya* » valentiniennes composées de paires de concepts abstraits personnifiés. Le prêtre suprême a pour femme la « Conscience », le grand Juge l'« Entendement », et le Directeur de l'Enseignement la « Vérité »[44]. L'éducation à Christianopolis est une véritable gnose, qui offre l'image de l'univers dans sa « perfection originelle » et transforme l'individu de l'intérieur. Pour être admis au savoir du Collège, le narrateur doit passer trois examens, qui sont plutôt trois purifications, destinées à le libérer des « attractions de la chair ». En fin de compte, Christianopolis est une société rosicrucienne.

La pédagogie religieuse ésotérique pratiquée à Christianopolis fait de sa population une humanité angélique. Les habitants de Caphar Salama sont une « race heureuse d'hommes » sages et initiés, qui se partagent les biens ne gardant rien pour eux, ne s'irritent et ne s'offensent pas, ne sont point attirés par la gloire et la richesse, ne sont pas déprimés par la pauvreté, ne se dédient pas à des théories superflues, considèrent que tout ce qui existe mérite leur attention, ne s'inquiètent pas des ravages de la vieillesse, ne sont pas dérangés par le vacarme, ne redoutent pas d'être seuls, ne sont pas affligés par la vie et ne sont pas terrorisés par la mort[45]. Le narrateur ne peut moins que s'exclamer : « heureux et très sages sont ceux qui anticipent ici sur terre les prémices d'une vie qu'ils espèrent éternelle »[46]. L'utopie chrétienne d'Andreae est ainsi une préparation terrestre de la vie dans le royaume céleste.

La stratégie de christianisation de l'utopie est encore plus prégnante dans *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon (1627). Le chancelier anglais prépare l'apparition de son royaume idéal par une mise en scène « messianique ». Partant du Pérou pour la Chine, le narrateur et son navire sont emportés par des tempêtes dans des zones inconnues du Pacifique, par « la plus grande désolation marine qui soit au monde ». Désespérés, les voyageurs implorent Dieu « de sa grande miséricorde qu'il veuille bien à présent faire surgir pour nous une terre afin que nous ne périss[i]ons pas, de même qu'au commencement il découvrit la face de l'abîme et fit apparaître la terre séparée des eaux »[47].

En effet une « Terre nouvelle et un Ciel Nouveau » s'ouvrent devant eux, au delà de l'Ancien et du Nouveau Monde. Jouant au Démiurge, l'auteur est prêt à offrir à ses personnages, aussi bien qu'à ses lecteurs, un univers nouveau, création de sa fantaisie. L'île utopique apparaît comme un Terre promise vers laquelle Bacon achemine ses créatures. Le symbolisme messianique est renforcé par la légende biblique de Jonas : « Nous avons été jetés sur cette terre tel Jonas rejeté du ventre de la baleine, alors que nous étions tout aussi ensevelis que lui dans l'abîme »[48]. La montée à la surface des explorateurs et l'émergence de la terre australe utopique sont une métaphore pour l'« *instauratio magna* » envisagée par Francis Bacon et conçue comme une libération de l'homme moderne des erreurs et des superstitions médiévales.

---

[43] Robert Klein, « L'urbanisme utopique de Filarète à Valentin Andreae », in *Les Utopies à la Renaissance*, éd. cit., p. 211.
[44] Johann Valentin Andreae, *Christianopolis*, éd. cit., p. 175-183.
[45] *Ibidem*, p. 239.
[46] *Ibidem*, p. 159.
[47] Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, *La nouvelle Atlantide*, Traduction de Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Michèle Le Doeuff, Paris, Flammarion, 1995, p. 83.
[48] *Ibidem*, p. 89.

Si la majorité des utopistes revalorisent le topos du Paradis terrestre, Francis Bacon recourt au mythe platonicien de l'Atlantide. Par un jeu intertextuel, il renvoie directement à Platon, le faisant citer par les sages de Bensalem comme un philosophe européen au courant de l'histoire de leur île. Dans la relecture baconienne, l'Atlantide platonicienne aurait été un continent archaïque comprenant les Amériques (la Grande Atlantide) et l'archipel austral de Bensalem (la Nouvelle Atlantide). Civilisation florissante, en contact autant avec l'Europe antique qu'avec la Chine et l'Asie, l'Atlantide aurait été démantelée par une catastrophe que Francis Bacon ne décrit plus comme une explosion volcanique, mais comme le Déluge de la Bible. Submergée par le formidable raz-de-marée de la colère de Dieu, la population de la Grande Atlantide aurait péri, à l'exception de quelques survivants qui seraient les ancêtres des tribus, incultes et primitives, à savoir « jeunes », des Amériques d'aujourd'hui.

La Nouvelle Atlantide a cependant échappé à l'involution et à la barbarie par un geste divin de miséricorde. Annonçant l'attitude des autres empiristes anglais, Francis Bacon affirme que les miracles sont des exceptions très rares aux lois de la nature, désirés par Dieu pour faire passer un message crucial : « Il est dit dans nos livres », dit un prophète bensalemien, « que tu n'opères de miracle qu'en vue d'une fin divine et excellente, car les lois de la nature sont tes propres lois, et tu ne les outrepasses que pour une raison importante »[49]. Les révélations faites à Moïse et l'incarnation du Christ sont de tels miracles. Pour rehausser l'importance de son message utopique, Bacon n'hésite pas à enfreindre dans sa fiction les lois de la nature et à accorder à la Nouvelle Atlantide le privilège d'une nouvelle révélation divine.

Un des arguments de poids des pères contre les antipodes était que le message de Jésus-Christ, destiné à tous les peuples, n'aurait pas pu y être porté par les apôtres et les missionnaires. Francis Bacon résout ce problème imaginant que, vingt ans après la passion, les gens d'un port de la Nouvelle Atlantide avaient assisté à l'émergence d'un gigantesque pilier de feu de la mer. L'unique prophète qui a reçu la grâce d'y approcher y aurait découvert « une petite arche, un coffre de cèdre, sec, sans nulle trace d'humidité », contenant un Livre et une Lettre. La Lettre était de saint Barthélemy, qui racontait comment il avait été poussé à confier l'arche à la mer, et le Livre était l'Ancien et le Nouveau Testament.

Accueillie par le peuple comme un don de Dieu, la Bible aurait converti toute la Nouvelle Atlantide au christianisme. « Et c'est ainsi que cette terre fut sauvée de l'irréligion, de la même manière que des bribes du Monde Antédiluvien le furent des eaux : par une arche ! »[50]. Francis Bacon n'hésite pas à attribuer au continent austral un apôtre exclusif, saint Barthélemy. Le coffret contenant la Bible devient une deuxième arche de Noé, qui sauve les rescapés du Déluge atlantique non pas charnellement mais spirituellement. La Nouvelle Atlantide reçoit donc les « tables » du christianisme par l'intervention expresse de Dieu. Ce qui fait que, quand le narrateur aborde l'île, le parchemin de bienvenue envoyé par les Bensalemiens porte le sceau d'une croix.

Nantie du même « Testament » religieux que l'Europe, la Nouvelle Atlantide en a cependant fait un meilleur emploi. Sur le conseil du traditionnel législateur utopien, le sage roi Solamona, les Atlantes créèrent la société ou la Maison de Salomon. Appelé aussi le Collège de l'œuvre des Six Jours (renvoyant à l'Hexaméron de la *Genèse 1*), l'ordre était dédié à établir une « *pansophie* », science universelle censée « découvrir la nature de toute chose – ce par quoi Dieu puisse trouver une gloire plus grande »[51]. Grâce au savoir global accumulé par les ministres de la Maison de Salomon, la Nouvelle Atlantide a été transformée en un paradis artificiel sur terre, exemple pour les Européens de ce qu'ils pourraient faire de

[49] *Ibidem*, p. 94.
[50] *Ibidem*, p. 95.
[51] *Ibidem*, p. 105.

leur civilisation s'ils décidaient de combiner la foi avec la science. Franco Venturi apprécie avec raison que « la Nouvelle Atlantide était une société de savants-prêtres chrétiens qui subordonnaient leur travail aux enseignements de l'Evangile, expurgeant du monde utopique autant la philosophie païenne que les principes moraux païens. C'était là l'idéal de la nouvelle union de la science avec le christianisme »[52].

Néanmoins, le christianisme de Caphar Salama et de Bensalem n'est pas encore ce qu'on appellera une religion raisonnée. Tout comme Descartes, Andreae et Bacon émergent à peine de la science hermétique de la Renaissance. Le savoir chrétien qu'ils proposent est toujours imbu d'ésotérisme. La Magnalia naturae, liste des « merveilles naturelles, surtout celles qui sont destinées à l'usage humain », qui clôt le volume baconien réunissant la *Sylva Sylvarum* et la *Nouvelle Atlantide*, comprend une série d'applications pratiques empruntées directement à la magie et à l'alchimie :

> Prolonger la vie ; Rendre, à quelque degré, la jeunesse ; Retarder le vieillissement ; Guérir des maladies réputées incurables ; […] Puissance de l'imagination sur le corps, ou sur le corps d'un autre ; Accélérer le temps en ce qui concerne les maturations ; Accélérer le temps en ce qui concerne les clarifications ; Accélérer la putréfaction ; Accélérer la décoction ; Accélérer la germination, etc.[53]

Si dans ses traités philosophiques et pédagogiques Francis Bacon propose de distinguer la vérité, d'un côté, et les superstitions et les idoles, de l'autre, à l'aide de l'expérience empirique, fondement de la nouvelle science, en revanche dans ses textes utopiques et fantaisistes, il continue de voguer dans l'horizon de la « pensée enchantée ».

L'effort peut-être le plus hardi pour sublimer l'utopie dans une cité spirituelle chrétienne se retrouve dans la pensée de Comenius, l'auteur d'une « *pansophia christiana* » ou doctrine chrétienne universelle de la sagesse. Si le modèle vers lequel Guillaume Budé se proposait d'endiguer l'utopie de Thomas More était le monastère, la communauté des saints, celui de Comenius est l'école, la communauté des sages et des philosophes chrétiens.

De même que Johann Valentin Andreae, le tchèque Comenius a été lui aussi profondément marqué par les guerres de religion. La confrontation entre l'empereur Ferdinand II et le prince électeur Frédéric V, qui a préfacé la Guerre de Trente Ans, a mené, en 1620, à l'invasion par les Habsbourg du Palatinat du Rhin et du Royaume de Bohème. À Prague, l'Église de Jan Hus, la première église réformée, que Rodolphe II avait tolérée avec magnanimité, a été interdite et toute résistance a été étouffée par des exécutions en masse et des purifications[54].

Bouleversé par la « crise tchèque », Comenius a publié en 1623 un livre poignant, *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*. Avec le sentiment que l'Europe s'était effondrée dans son cœur même, le savant tchèque a retranscrit la catastrophe dans le langage et la constellation de symboles spécifiques du Baroque. Le monde lui apparaissait comme un labyrinthe, un théâtre de la dérision, un enfer sur terre. Ces métaphores, de la même trempe que les allégories de Calderón ou de Góngora sur la vie en tant que rêve, spectacle, foire, enfer, etc. exprimaient le sentiment général d'une époque désenchantée et angoissée.

Olivier Cauly a observé que le « labyrinthe du monde » coménien est un « monde inversé »[55]. L'inversion se serait produite avec l'effondrement du paradis initial (la Bohème

---

[52] Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, éd. cit., p. 260.
[53] Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, éd. cit., p. 133-134.
[54] Voir Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, éd. cit., chap. 2.
[55] Olivier Cauly, *Comenius. L'utopie du paradis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 20-23.

en tant que centre de l'Europe) et l'instauration du chaos des guerres religieuses. Comenius donne une dimension métaphysique et théologique à ces événements, les amplifiant au niveau de l'histoire et du destin humain. L'homme est un pèlerin condamné à errer dans le labyrinthe d'une cité infernale, avec de nombreuses chambres, salles, couloirs et passages, entourée d'un fossé sans fond. C'est la Cité de l'homme, digne de son créateur, Caïn le fratricide.

Comenius oppose ainsi aux cités idéales des utopistes une topie terrifiante. « Le livre », note Olivier Cauly,

> s'inscrit paradoxalement dans le genre utopique en exposant une antiutopie. […] Une telle œuvre est placée sous le signe du négatif : le paradis n'est plus de ce monde déserté de la lumière qui était la vie et la vérité. Et si le monde demeure un « théâtre » comme le disait Comenius dans ses premières œuvres, c'est pour n'être plus que celui de la discorde et de la désunion marqué par la plus extrême scission de l'être et du paraître : du paradis qui disait l'union harmonique de l'homme et du monde ne subsiste qu'une cacophonie discordante[56].

À lire ce commentaire, on pourrait se méprendre et penser que Comenius est l'auteur d'une antiutopie. De fait, l'auteur ne renverse pas les positions de la topie positive (située dans l'ailleurs) et de la topie négative (située dans l'ici) qui forment le système d'une utopie. De même que chez Thomas More et autres utopistes, c'est toujours « notre » monde, l'Angleterre, la Bohème, la Germania, l'Europe, qui représente le pôle négatif, en contraste avec le pôle positif situé dans un lieu « sans lieu ». Dépréciés dans l'esprit du Baroque (« art de la Contre-Réforme »), c'est bien l'ici et le maintenant qui font figure de topie négative, alors que la topie positive reste reléguée dans un espace alternatif.

En revanche, ce que Comenius change radicalement par rapport à l'utopie standard est la nature de l'ailleurs utopique. Thomas More et les utopistes hétérodoxes proposaient comme alternative au « labyrinthe du monde » une cité idéale de facture païenne. Guillaume Budé et les utopistes chrétiens optaient pour une cité christianisée. Néanmoins, les deux topies, païenne ou chrétienne, étaient des cités terrestres, intra-historiques. Comenius, quant à lui, rêve d'une utopie spirituelle et intérieure, d'un « paradis du cœur ». Pour réinstaller l'Éden sur terre, il faut premièrement restaurer la nature humaine de sa rupture d'avec le Créateur. C'est dans le cœur et dans l'âme de l'homme qu'il faut retrouver et consolider le « *centrum securitatis* » représenté par Dieu.

Comenius confie cette tâche sotériologique à la pédagogie. « S'il entend par paradis l'idée de la complétude d'une existence en harmonie avec le monde », commente Olivier Cauly,

> sa construction effective commencera par la création de microcosmes (les écoles) qui seront « les ateliers de l'humanité » et les laboratoires où s'opérera la régénération du monde. La restauration du paradis dans les écoles qui seront l'image vivante du ciel sur la terre n'est pas seulement l'objet d'une foi instruite de la révélation mais d'une raison qui travaille à poser les principes d'une science (la didactique) fondée sur une méthode qui en assure la reproduction partout où cela est possible[57].

Comenius pousse ainsi l'utopie sur le même trajet qui avait mené, dans l'histoire du christianisme, du Paradis terrestre au Paradis céleste. Refusé à jamais aux hommes, le jardin d'Éden a fini par se dédoubler et se sublimer dans le Royaume des Cieux[58]. Dans le projet

[56] *Ibidem*, pp. 19-20.
[57] *Ibidem*, p. 13.
[58] Voir Corin Braga, *Le Paradis interdit au Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-122.

coménien, l'utopie terrestre est réorientée dans une direction spiritualiste. Comme les monastères, les écoles sont des enclaves ou des poches de l'autre monde. Elles anticipent, en miniature, l'Empyrée divin. Le « paradis du cœur », bien qu'irradiant son influence bénéfique sur notre monde aussi, est principalement orienté vers une transcendance religieuse. La christianisation de l'utopie aboutit à l'acheminement de la Cité de l'homme de la réalité contingente vers l'idéal d'un au-delà mystique.

Frank et Fritzie Manuel caractérisent la « *pansophia christiana* » comme une

fantaisie utopique qui n'a jamais porté fruit, une cause perdue, une aspiration du dix-septième siècle de reconstituer une communauté (« commonwealth ») chrétienne en Europe qui annoncerait le millénium universel sur terre, un millénium non corrompu par la violence et l'enthousiasme sauvage des Anabaptistes, un millénium fondé sur une science calme et ordonnée conçue comme une voie vers Dieu[59].

Toutefois, malgré l'échec principiel des pansophies, la présupposition que la réorganisation de la pédagogie et du savoir est la voie royale pour la réforme de la société a été essentielle pour l'histoire européenne. Cela est évident quand on se souvient que le Collège de Christianopolis de Johann Valentin Andreae, la Maison de Salomon de Francis Bacon et l'École de Comenius, ainsi que leurs avatars, le Collège de l'Expérience de Gabriel Plattes[60] ou le Collège des Muses d'Ambrose Philips[61], ont été les inspirateurs de la Société Royale de Londres et des Académies nationales.

D'un autre côté, la pansophie en tant que technique intérieure d'évolution spirituelle était un thème à fort potentiel messianique. Comme nous l'avons vu, l'utopie gravitait dans la même constellation archétypale du lieu idéal que le Paradis terrestre et le Millénium. De plus, par l'idée de restauration de la nature humaine, elle assumait des valences sotériologiques associées au thème de la Jérusalem céleste. Selon les traditions rabbiniques et chrétiennes, la reconstruction du Temple et le retour des douze tribus perdues d'Israël dans la Terre promise étaient les annonciateurs de la Parousie et de l'Apocalypse. Les nouveaux « temples » de la science proposés par les sociétés utopiques du XVII[e] siècle ouvraient la voie d'une rédemption de l'humanité par le savoir.

Ces spéculations ont trouvé écho dans un groupe d'utopistes messianiques de l'époque de Cromwell. Sur le continent, le jésuite Joannes Bisselius avait déjà transplanté l'utopie, dans le contexte des nouvelles recherches qui replaçaient le jardin d'Éden au Moyen-Orient, dans un territoire levantin imaginaire. Son *Icaria* (1637) est une combinaison entre l'Italie du Nord et la Palestine, associant l'utopie à la location symbolique de la Jérusalem. En Angleterre, John Dury exploitait aussi les sources rabbiniques dans des sermons et des textes comme *Israel's call to march out of Babylon unto Jerusalem* (1646), *Jewes in America or Probabilities that the Americans are of that race* (1650) et *The Commonwealth of Israel* (1650).

---

[59] Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Beacon Press, 1967, p. 207.

[60] [Gabriel Plattes], *A Description of the Famous kingdome of Macaria*, Shewing its excellent government : Wherein the Inhabitants live in great prosperity, health, and happinesse ; the King obeyed, the Nobles honoured ; and all good men respected, vice punished, and vertue rewarded. An Example to other Nations. In a Dialogue between a Schollar and a Traveller, London, Printed for Francis Constable, anno 1641, p. 5.

[61] [Ambrose Philips], *The Fortunate Shipwreck, or A Description of New Athens in Terra Australis Incognita*, in Gregory Claeys, *Utopias of the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 42.

La plus célèbre des utopies « israélites » a été la *Nova Solyma* publiée par Samuel Gott en 1648. Spéculant sur la date de sortie du livre, l'auteur invoque la prophétie du Zohar selon laquelle la seconde venue devait avoir lieu l'an 5408 de l'histoire biblique, c'est-à-dire justement en l'an 1648 de l'ère chrétienne[62]. *La Nouvelle Jérusalem, la cité idéale ou la Jérusalem récupérée*, est une utopie mélioriste, posant l'accent sur une éducation théologique et philosophique. Les dissertations savantes et mystiques entre les personnages sont greffées sur un roman d'amour allégorique. Joseph, le jeune protagoniste, associable aux figures du « juif errant » et du « fils prodigue », retourne dans la maison de son père, le sage rabbin Jacob. Il amène avec lui deux amis chrétiens, Politian et Eugenius, étudiants à Cambridge. C'est un retour symbolique, par lequel le nouveau Joseph ramène le peuple des judéo-chrétiens non de l'Égypte mais de l'Europe. Juifs exilés dans le monde par la grande diaspora et chrétiens chassés des Royaumes croisés par les Musulmans se retrouvent dans la cité utopique de la Nova Solyma. La réconciliation messianique des deux religions est symbolisée par le mariage des deux étudiants chrétiens avec les deux sœurs de Joseph, Anna et Joanna, qui, pendant la fête annuelle de la cité, personnifient allégoriquement Sion.

Les sources messianiques chrétiennes étaient également mises au travail, dans les utopies de John Eliot, *The Christian Commonwealth: Or, The Civil Policy of the Rising Kingdom of Jesus Christ* (1659) ou de Richard Baxter, *A Holy Commonwealth, or Political Aphorisms, Opening the true Principles of Government* (1659).

La variété utopique la plus spécifique pour l'Angleterre du XVII[e] siècle a été celle des « *commonwealths* ». Frank E. Manuel et Fritzie P. Manuel appellent ces textes des « utopies technocrates », misant sur une

économie organisée en vue du bien-être universel. Les mécanismes agraires plutôt primitifs de Thomas More, qui ne demandaient aucune régulation formelle et ne produisaient que le strictement nécessaire, étaient restés loin derrière. Dans l'utopie de Hartlib, la poursuite de la science, la pansophie, était liée à des technologies conduisant à l'amélioration de la production de nourriture, l'augmentation de la consommation, la maintenance de l'emploi et l'utilisation complète des forces productives de la société dans le bénéfice de tous[63].

Ces préoccupations se retrouvent dans les utopies de Thomas Floyd, *The picture of a perfit Commenwealth* (1600), Gabriel Plattes, *A Description of the Famous kingdome of Macaria* (1641), James Harrington, *Oceana* (1656), John Sadler, *Olbia: the New Island, lately discovered* (1660) ou l'anonyme qui continue, dans *New Atlantis* (1660), la fiction de Francis Bacon. Dans tous ces textes, un élément important du bien-être général, de la « *commonwealth* », est la consolidation de la religion chrétienne et le bon fonctionnement de l'Église.

Une branche importante du genre utopique continuera à considérer le christianisme (fût-il catholique ou protestant) comme un ingrédient imprescriptible de la réussite du projet. L'abbé Gilles Bernard Raguet, qui donne en 1702 la traduction et une suite de la *Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon, munit Bensalem du signe de la croix. Au cours de l'*Entretien entre Philarque et Cléon*, dans lequel Raguet insère l'utopie du chancelier anglais, le narrateur

[62] Samuel Gott, *Nova Solyma. The Ideal City; or Jerusalem Regained*, An anonymous Romance written in the time of Charles I, Now first drawn from obscurity, and attributed to the illustrious John Milton, With Introduction, translation, literary essays and a bibliography by the rev. Walter BEGLEY (2 volumes), New York, Charles Scribner's Sons, 1902.

[63] Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, éd. cit., p. 328. Dans la citation, les auteurs se réfèrent à *A Description of the Famous kingdome of Macaria*, qu'ils attribuent à Samuel Hartlib, mais que les commentateurs ultérieurs ont ré-attribué à Gabriel Plattes.

qui découvre Bensalem est appelé Saül, allusion transparente à la conversion de saint Paul et, par amplification, à la christianisation de l'Utopie.

Dans l'*Idée d'un règne doux et heureux, ou relation du voyage du Prince de Montberaud dans l'isle de Naudely* (1703) et la *Nouvelle relation du Voyage du prince de Montberaud dans l'isle de Naudely* (1706), Hervé Pezron de Lesconvel se fait le défenseur de l'établissement ecclésiastique et monarchique. L'île de Naudely est la France de Louis XIV, dont les manques et les fausses valeurs, médiocrement critiqués, sont corrigés par des améliorations sociales et morales. Bien que les gens d'Église y soient invités à ne pas « se scandaliser de tous les traits de Satyre, qu'on lance contre leurs défauts », l'attaque principale est dirigée contre

> les impies & les libertins qui portent leur irréligion jusqu'au pied des Autels ; on tourne en ridicule les adultères & les débauchez, ceux qui se glorifient de leurs propres déréglemens & qui en tirent de la vanité. On ne flâte & on n'épargne personne ; on se croit obligé de reprendre le vice par-tout où il se trouve : c'est une hydre contre laquelle il est permis d'employer le fer & le feu : c'est un monstre, qui étant encore plus haïssable dans un grand Seigneur que dans un simple particulier, ne mérite qu'on ait pour lui aucune douceur ni aucun ménagement[64].

Enfin, dernier exemple, une utopie chrétienne, plus précisément une « petite République Ecclésiastique catholique » : l'« isle d'Eutopie » de François Lefebvre (1711). Chanoine catholique, Lefebvre imagine une « œuvre d'édification chrétienne », c'est-à-dire une « utopie professionnelle ». Macarie, la capitale de l'île paradisiaque de l'Eutopie (située dans les archipels de l'Amérique), est construite en forme de crucifix, sur les bords de deux rivières croisées. Elle est gouvernée par un Évêque et un conseil de sénateurs. La plupart des chapitres traitent de l'éducation des jeunes clercs, du chant liturgique et des personnes qui y sont employées, des prédicateurs, des confesseurs, des pasteurs, des curés, des chanoines, des religieux, des processions, des jeûnes et autres rituels observés dans l'île.

Le but apologétique et de propagande de cette eutopie catholique est ouvertement exposé dès le début du livre : « Connoître avec quelle pureté ces Peuples éloignez pratiquent les préceptes de l'Evangile, & comment ils s'acquittent des devoirs indispensables de la Religion ». L'utopie n'est plus un modèle alternatif à la société chrétienne, mais un exemple de perfectionnement pour les « Catholiques de nos climats », trop enclins aux tentations de ce monde[65]. Tant que le christianisme continuait de rayonner dans l'imaginaire collectif, il a inspiré une variété importante d'utopies orthodoxes, posées comme des contre-exemples aux royaumes utopiques païens et hérétiques.

---

[64] [Pierre de Lesconvel], *Nouvelle relation du Voyage du prince de Montberaud dans l'isle de Naudely*, Où sont rapportées toutes les Maximes qui forment l'Harmonie d'un parfait Gouvernement, Enrichi de Figures, A Merinde, Chez Innocent Démocrite, à l'Enseigne de la Devise, Imprimée cette année présente, 1706, p. XVIII-XIX.

[65] [Francois Lefebvre], *Relation du voyage de l'isle d'Eutopie*, A Delft, Chez Henry van Rhin Marchand Libraire & Imprimeur, MDCCXI [1711], p. I-II.

PRINȚESA POETĂ ȘI SPIOANĂ (LUCIA ALIOTH)

Al. CISTELECAN
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: The article discusses the poetry of Lucia Alioth (born Caradja), underlining the specificity of her writing and the type of sensibility displayed in her poems.

Keywords: Lucia Alioth, psychologic poetry, lyrism, imperial feminity.

Dacă pînă și cel mai de treabă și mai galant dintre criticii români apucă să zică de o carte că ”neglijența este caracteristica acestei poezii încă nedefinite”, fie neglijența aceasta ”reală sau aparentă,”[1] nu cred să mai rămînă mult loc de vorbe bune. Din păcate, pentru că altminteri Lucia Alioth ar fi meritat măcar cîteva. Dacă nu de alta, măcar pentru prestația ”psihologică” din poezia ei,[2] fiindcă nici o altă româncă n-a făcut atîtea aroganțe în poezie și n-a profesat la modul ostentativ, ba încă și cu un orgoliu suveran, ”dragostea-vanitate”; și nici nu și-a exaltat complexele dominatoare, ”imperiale”, pînă la a-i face pe iubiți și admiratori sclavi numai buni (și buni numai) de biciut (și de alta nu). Probabil va fi avut și o viață aventuroasă, dar despre asta nu știu mai nimic (Wikipedia zice că s-a născut în 1894 și a murit în 1950[3]; și că s-a măritat cu diplomatul elvețian Carl Alfred Alioth). Va fi fost femeie interesantă, poate chiar cu fascinație fatală; cel puțin așa reiese din cele zise de Petru Comarnescu: ”Fiica savantului Karadja ar putea să-și scrie romanul unicei și ciudatei ei vieți de autentică aventurieră spirituală (și poate agentă politică)”;[4] iar Lucian Năstasă o găsește, în plus, ”de o inteligență și cultură deosebită”[5] (în poezie nu prea se vede nici una, nici alta). Dar și destul de periculoasă; ba pînă-ntr-atît de periculoasă încît Petru Comarnescu se sperie de ea pe cît e de fascinat, notînd în jurnal: ”o femeie care mă atrage întocmai ca un șarpe al cunoașterii și al pasiunii e Lucie Alioth-Karadja, care mi-arată mare prietenie. Dar e dubioasă ca idei politice și mă întreb dacă nu face parte din Intelligence Service.”[6] Mare mirare să nu fi făcut, de vreme ce mareșalul Antonescu o trimite, în 1944, în lagărul de la Tîrgu-Jiu pentru ”activitate dăunătoare intereselor și siguranței Statului”.[7] Ar fi fost lucru de tot picant ca Lucia să fi fost chiar spioană, deoarece nu prea avem poete-spioane și nici spioane-poete. În orice caz, șarm trebuie să fi avut, căci Comarnescu trece peste riscuri și avansează binișor în idilă (”Cu d-na Lucie Alioth-Karadja flirtul merge ca înainte”) cu toate că prințesa are ”ceva care mă oprește de a mă apropia de ea” (poate țîfneala princiară, tendința de a-l pune și pe el în genunchi) și o admiră ”mai mult intelectual” (nu-i de mirare, era cam cu zece ani mai mare

[1] Perpessicius, *Opere*, VI, *Mențiuni critice,* Editura Minerva, București, 1973, p. 260.
[2] A publicat un singur volum: *Noi care nu simțim,* de Lucia Alioth, născută Principesa Caradja, ”Tiparnița”, Institut de arte grafice, București, /f.a./ (probabil 1933).
[3] Nu știu dacă- i adevărat. Comarnescu zice că e ”fiica savantului Karadja” – și atunci nu poate fi decît fiica lui Constantin Karadja; dar acesta s-a născut în 1889, nu putea fi atît de precoce încît să devină tată la numai 5 ani!
[4] Petru Comarnescu, *Jurnal. 1931-1937,* Editura Institutul European, Iași, 1994, p. 88. (Numai că în loc de asta Lucica scrie ”poezii proaste și brutale”).
[5] Lucian Năstasă, *Intelectualii și promovarea socială în România. Sec. XIX-XX,* Editura Limes, Cluj, 2004. p. 82.
[6] Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 87-88.
[7] *Monitorul oficial*, 2 mai 1944.

decît el, dacă Wikipedia nu face confuzie).[8] Dar citesc împreună Rilke, se-ntîlnesc la concerte (era și Alioth, firește, de față), numai că poezia ei nu-i place și încearcă să-i dea sfaturi (”Reproșîndu-i că ea nu scrie cu metafore poetice, cu imagini, ci cu noțiuni logice, cu uscăciune cerebrală”); la care Lucica reacționează, firește, pe dos, tot din mîndrie suverană și orgoliu prea aprins: ”a pus, pentru a polemiza cu mine, următorul titlu noului său volum de poezii – *Noi care nu simțim*”. Comarnescu e, desigur, ușor dezamăgit: ”Ce i-am spus eu și ce a înțeles ea…”.[9] Lucica a înțeles însă ce i-a dictat temperamentul și ethosul de stăpînă (dar Comarnescu n-a înțeles că rolul lui era de servant).

O fi fost, n-o fi fost spioană (să zicem c-a fost), poezii își publică destul de frecvent în *Convorbiri literare* (prin 1908-1916, apoi 1923-24, 1933), semnîndu-le ba Lucia Codru, ba Lucia Codru Haiducu (pseudonime transparente, psihanalizabile chiar). Prea mare grijă n-avea însă de ele, supărîndu-l pe Perpessicius cu nonșalanța ei de principesă căreia nu-i pasă de mulțimea de ”impurități formale și chiar tematice”.[10] Ce-i drept, tematic vorbind, bagă de toate (dar în mare de dragoste scrie), iar la ritmică se împiedică frecvent și elegant (frecvent în mod sigur). Firește că și Perpessicius s-a impresionat de ”o așa violentă afirmare de mîndrie pasională”, dar și de ”o așa puternică atitudine socială” (are, e combativă impetuos, patrioată de foc), care ”stau laolaltă” cu ”o imensă sinceritate” (ce se confundă – sau se poate confunda – ”cu naivitatea”) și cu ”o puritate care s-a filtrat cu grijă” (nu știu bine la ce puritate s-ar putea referi Perpessicius; aș zice că ăsta-i mai degrabă un bonus).[11] În fine, cum Perpessicius chiar era om bun, lasă deschisă șansa ”unei iminente poete”.[12] Însă numai atît a fost să fie.

Lucia e semeață absolut și țîfnoasă eminent (e singura care-și permite așa cote de aroganță). Se uită la bărbați ca la o turmă, ca la niște satiri grotești și impotenți ce asaltează o Diană, o suverană inaccesibilă a farmecelor. Pune atîta dispreț în privirea pe care le-o aruncă încît îi strivește grămadă și le-ar mai și aplica o pedeapsă degradantă (dar meritată), ca unor animale repugnante. Nimeni în poezia noastră n-a mai îndrăznit să se aburce pe un așa tron inacostabil de feminitate imperială, pe așa scară de superbie zeiască. Am avut destule mîncătoare de bărbați (de la Alice Călugăru încoace) și chiar unele bampirițe, dar o așa strivitoare absolută și în masă n-am mai avut – și nici nu văz cum am mai putea avea. Lucica vorbește de-a dreptul din transcendența inaccesibilității și cu un dispreț și o greață atît de radicale că ți-e jenă să-i fi, ca bărbat, fie și simplu cititor. Iat-o pe suverana disprețului de bărbați ținînd un discurs de curată androfobie (dar nu fără temei, căci, pe cît se pare, cu toată nimicnicia lor, acestor pigmei le cam mergea gura și se împăunau cu grațiile ei): ”Vă lăudați de inima-mi furată?/ Deci dragostea-mi înalță, lasă urmă!/ Aș vrea în mîna-aceasta prea curată,/ Un bici să dau în voi ca și-ntr-o turmă!// Amanta voastră? Nu vă știu nici ochii./ Eu să fi fost vreodată stăpînită?/ Doar praful mi-l lingeați din tivul rochii!/ Jignită? Nu! Doar nici măcar rănită.// De ani de zile că vă stau alături/ Nu vi-am văzut nici gurile rînjite./ Iar vorbele: doar un gunoi ce-l mături,/ Să nu-ți stropească zile nemînjite.// Nu vă gîndiți să mă puteți atinge./ Prea multe străluciri răsfrînge viața-mi/ Ce din suflarea voastră nu se stinge./ Sunteți meniți să-ngenunchiați în fața-mi!” (*Se zice că…*). Rezon! Lucica e o Diană înfumurată magistral iar Vladimir Streinu (de-ar fi citit-o, însă probabil i-a scăpat) ar fi trebuit să mai adauge (măcar de dragul ei) încă o tipologie la cele trei pe care le-a identificat printre femeile române care s-au ocupat cu scrisul poetic (și au produs lirism salomeic, saphic și didonic). Doar așa, ca să rămînem pe criteriile lui terminologice, ar trebui adăugită și tipologia *dianică*, deși numeric (și valoric) slab prezentă. (Și ar mai fi de adăugat neapărat – căci avem destule

[8] Idem, p. 97.
[9] Idem, p. 88.
[10] Perpessicius, *op. cit.*, p. 259.
[11] Idem, pp. 259-260.
[12] Ibidem.

Marii-Magdalene de-o vreme – și lirismul *magdalenic*). O fi el sfînt, numărul trei, dar nu-i totdeauna acoperitor. Lucica, în orice caz, nu stă în cele trei categorii și pretinde una aparte (deși n-a mai urmat-o mai nimeni; dar tocmai!).

Totuși, Lucica trăiește și ea printre oameni și se-ntîmplă ca unii să fie mai îndrăzneți (sau mai norocoși, vor fi crezînd ei) și să-i smulgă un sărut. Mai bine și-ar fi văzut însă de treabă, căci plătesc foarte scump – și numaidecît! - asemenea temerități: ”Mi-ai atins trupul meu curat./ Plătești în astă răzbunare/ Sărutul ce mi l-ai furat”. Iar răzbunările acestei Diane prompte sunt destul de teribile, de nu teribile de tot: ”Un cerc, o cruce și te-aștept/ Să-mi vii răpus și fermecat,/ Să-ți rup chiar inima din piept/ Și fără teamă de păcat.// Iar umilit și fără preget,/ Mă vei lăsa să te privesc,/ Să-mi curgă sîngele pe deget,/ Din sufletul care-l strivesc.// Și tu mă vei simți stăpîna/ Iubirei tale vrînd nevrînd,/ Încet mi se va strînge mîna/ Asupra dorului plăpînd.// Vor pune capăt nemiloase,/ Doar unghile-mi ca și-un cuțit/ Svîcnirei calde dureroase,/ Ce bate tot mai nesimțit.” (*Învrăjbire*). *Strivitul* e bucuria adevărată a Lucicăi (dar și spaima ei), a acestei frumoase (sper că era, poezia impune să fi fost frumoasă) ce trăiește printre bărbați - oripilată și scîrbită rezolut - ca printre gîndaci.

Om era însă și Lucie (alternanța asta nominală e, firește, un simplu alint) și în această calitate mai dovedește și ea slăbiciuni de inimă. Sau, de nu chiar de inimă, de suflet. Uneori concede din milă: ”A căzut noaptea. Casa-i liniștită/ În margine de codru-ntunecat./ M-a-nfricoșat că n-am stat neclintită/ Cînd la picioare mi-ai alunecat”. Dar nu pentru multă vreme, căci imediat își ia seama la propria semeție și-l exilează pe amărîtul care-a îndrăznit-o: ”Doar de subt negre gene m-ai pîndit,/ Cînd mă-ncălzeam alene și trudită. Dar niciodată nu m-aș fi gîndit,/ Nici c-aș iubi și nici c-aș fi iubită.// Vezi storul bate-n geam. În brazi adie/ Un vînt ușor ca printre stîlpi de naos./ Mi s-a părut o mică comedie:/ Perdeaua cade și rămîi în haos” (*Adagio*). Chiar dacă mai miluiește (dar nu cu multe) cîte-un muritor, Lucie e Diană decisivă. Și chiar de are slăbiciuni, n-o lasă mîndria să le dea curs; și-n nici un caz să le dea pe față: ”Destul e! Nu mai vreau s-aud de mîngîiere,/ De mîngîierea voastră fără milă!/ De-oi geme-n drumul meu de-a vieței silă,/ N-am umilința celui care cere!//…// Nu voi s-aud nici blîndele-ți cuvinte,/ Nici asprele-ți mustrări de-ndrăgostire!/ Căci n-am nevoie ca să dau de știre/ Ce-am fost și ce voi fi de-aci'nainte!” etc. (*Strigăt*). Cu toată această frigiditate zeiască eminentă, Lucie ar vrea și ea să guste – dar numai să guste! – din ceva bucurii mai omenești, cu condiția să nu-și șifoneze rangul și demnitatea: ”Aș vrea să mă săruți numai odată!/ Dar nu din dor adînc de-a fi prădată,/ Această însușire nu mi-e dată,/ De-a-nvinge și de-a fi tot eu predată” (*O taină*). Asta nicidecum, căci Lucie vede idila ca înfruntare de orgolii - din care al ei trebuie să triumfe absolut. Toată lumea știe însă că viața și soarta sunt glumețe și că fac șotii de ironie, plătindu-ți cu ce ți-e mai drag și cu ce nu te-aștepți. O pățește și Lucica, deși ea ține totul în taină: ”Ce mult mă bucur eu că nu-ți dai seamă,/ Că te iubesc adînc ca o femeie,/ Eu amazoană fără dor și teamă,/ Ce-ți sunt o taină-nchisă fără cheie” etc. (*Și tu nu știi*). Poate-ar face ceva, poate s-ar deda la unele, dar n-o lasă trufia, așa că le retează scurt: ”Ce spui și cine ești mata,/ Ce-n mine cauți să plivești?/ Ce vrei în suflet să-mi strivești?/ Eu nu cer ca să fiu a ta.// Nu tremur și nu-ți stau plăpîndă/ În cale. Nu mă judeca./ Așa cum ești îmi poți pleca./ Zadarnic azi îmi stai la pîndă” etc. (*Aceluiaș om*). E și exigentă inuman, căci nu vrea să jertfească oricui, ci numai și numai cuiva care-ar putea fi ”preot al iubirii sfinte”; dar așa ceva, desigur, nu (se) găsește, chiar dacă e păcălită o dată: ”Făptura unui vis iubisem în tine, dar pe tine nu./ Un vis ce lumea mi-l zdrobise, ce l-ai sdrobit doar iarăși tu./ Credeam că poate fi pe lume un preot al iubirii sfinte!/ Ca să-i închin pornirea vieței și ruga inimei fierbinte” etc. (*Mărturisire*). Cu toate astea, o tentație de păcat fugar tot există și la Lucica, măcar ca răsplată pentru retorica de dulcețuri: ”Ce-aș face dacă mi-ai vorbi în șoapte:/ Cuvintele de-or-și-cine prostituate,/ Cu glasul stins, făgăduindu-mi … toate!/ Te-aș nimici, dar aș dormi o noapte” (*O noapte*). Merită, deși cele cu Lucica sunt, după cum se vede, nopți scumpe, letale, petrecute cu o *mantis religiosa*. Altminteri, nu-i de mirare că Lucica ar mai trage, oricît de amazoană, și

cîte un chef amoros, întrucît profesiunea ei radicală e dragostea de viață și de toate ale ei: ”Nu-i vina mea dacă trăiesc/ Și-mi place viața cum ar fi ea.” etc. (*Iubesc viața*). E mîndră peste măsură, mereu cu teama că-i pătează cineva blazonul imperial al inaccesibilității, dar altfel e fată cu inima bună. Și cred că doar se închipuia printre cei care ”nu simțim”, deoarece dă mereu dovezi de vibrație (psihologică măcar). Manifestul ”insensibilității” e, pe fond, destul de trist, oricît de fatalissimă se știe Lucica: ”Noi care nu simțim n-avem plăcere,/ Și nu vrem milă, și n-avem crezare,/ Noi trecem, care de război, spre zare,/ Ducînd cu ele moarte și tăcere” (*Noi care nu simțim*). E o ecuație corectă; Lucica știe prețul frigidității din orgoliu.

Cînd iese din complexul trufiei cu dispunere spre amor, Lucica scrie cam de toate și-n destul de multe feluri. Poate face sămănătorisme de romanță (sau romanțe de sămănătorism) ca oricine: ”E iarn'afară, stau la tors/ Și focul îl ascult,/ Mă fură gînduri de demult,/ Tu nu te-ai mai întors” etc. (*La furcă*). Poate scrie și ”regale” pentru Carol II, pe care-l beatifică fără milă: ”Un Rege-avem și nu-i cunoaștem plînsul./ O Inimă în pieptul Lui nu bate?/ Doar nici nu știm în ce dureri se sbate…/ N-ați înțeles că om e doar și dînsul?” etc. (*Un tînăr domn*). Combate tare și contra comunismului din Rusia: ”Minciună ispășită de milioane/ De oameni înjunghiați pentru sclăvie./ E ăsta adevărul ce-o să vie?/ Asta-i minunea dată de icoane?// Pămînt furat: popor dus ca o turmă,/ Acestea-s bogățiile-așteptate?/ Acesta e fiorul de dreptate,/ Care v-a dus spre somnul cel din urmă?” etc. (*Umbra roșie*). Și mai tare combate pentru România (e cu Goga și mai că vociferează ca el), voind luptă pînă la capăt (poezia a circulat și printre soldații de pe front, după semnarea armistițiului însă): ”Noi vrem război, de-o fi să dăm tot ce iubim!/ Și dacă astăzi visul ce se curmă,/ O, suferință, va fi cel din urmă,/ Cu țara noastră să ne prăpădim!” etc. (*Jertfa cea din urmă*). Poate da, fără să vrea probabil, și peste oarece expresionism: ”Prin geam un cer mîncat de rîie,/ Ce-așteaptă rănile să-și lingă” etc. (*Unui om*). Îi place să fie – chiar prea des – și cugetătoare, făcînd mereu gnomisme (avea dreptate Comarnescu): ”Nu lăsa soartei tot. Ești om, decide/ Pe ce drum vei călca. Iar cînd să pleci,/ Un șarpe dacă trece pe poteci,/ Ucide! ” (*Sfat*). Dar poate face și kavafiene (numai că nu s-a ținut de ele): ”Bosforul geme căci încătușatu-i,/ Perdut Bizanțu'mpărătesc visează./ Ca și-n povești din valuri aruncatu-i/ Măreț odor ce-n noapte scînteiază!// E pace. Răzbunarea doar e trează./ Au cine-ascultă-n liniște de sfatu-i?/ Furtuni îndepărtate luminează/ Iar Bazileus tremură-n palatu-i.// Îngenuncheat în lumea lui de statui/ Și chinuit de dragoste-aiurează:/ Teofano nu l-a chemat la patu-i!// Încet un gînd în mintea lui se-așează:/ De ce simțit-a ieri în sărutatu-i/ Pecetluirea morții ce veghează?” (*Teofano*). În vreme ce acul psihologiei e agitat doar de mîndrie (dar violent agitat), cel tematic merge, imprevizibil, în toate părțile. Dar Lucica ar fi putut fi poetă cu oarece perseverență. Se cade însă să pretindem consecvență și perseverență unei prințese?!

FLORIN IARU. THE APPEAL TO IRONY

Iulian BOLDEA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Reality, as it is transcribed by Florin Iaru in his verses, is nothing but make-believe invented by his dilated senses, his overflowing imagination. It is a verisimilar reality, but it has nothing truthful about it. The images of existence are often structured according to oneiric tectonics, where the objects have fluid contours, a strange morphology and a syntax that is more often than not chosen at random. It is a dreamed world or, at the very least, one that invents the ego that records it so passionately, with such solipsistic fervor. Between the parallel mirrors of the poem awaits a lyrical self that is pained by untreatable dilemmas, tortured by a world that no longer legitimates its structure and ceaselessly modifies its outlines and forms of existence. The comedy of language is transformed in the poetry of Florin Iaru into a linguistical game in which we find a plethora of writings, lexical forms, turns of phrases from the most disconcerting registers. Slang words, neologisms, redundant expressions or, on the contrary, elliptical ones, meet in this poetical puzzle that has a distorted composition, where fragmentation is the preferred rule for lyrical structuring. Rendering everyday language is not solely aimed at the language of a certain human or social category, but even the idiolect, the language of the individual with its most subtle features.

Keywords: poetry, irony, postmodernism, language, game.

One may assume, and rightly so, that the poetry of Florin Iaru emerges as an impulse of an irrepressible need to confess. The poet has the knowledge, at times superfluous, to express his own emotions, the tribulations of his body and thought, in an abrupt and exceedingly uninhibited verse, lacking any rigidity but, on the contrary – fetchingly – natural beyond any doubt. Charged with the energies of lyrical biography the verse exhibits expressive tensions and contractions, at times it is torrential, abusive or luxuriant, other times it is spontaneous, perfectly natural, with an irreproachably simple enunciation. The sequences of his own life are charged with literality, literature and existence mingle to the point of being indistinguishable, the avatars of events and the braces of bookishness meet within the generous contours of the poem, like in *Jocuri prea multe jocuri*: "Zile de-a rândul am trecut pe bicicletă/ Nopți foarte scurte mi-am făcut pentru tine/ punte și dunetă./ Am jucat popice cu tartorul popicarilor și l-am ras/ - Ești mare, tinere – și m-a bătut pe spinare/ ca pe o balenă decolorată de soare/ Am urcat unsprezece etaje mai iute ca ascensorul/ Am sărit de pe balcon și m-am prins în brațe:/ - Ce faci prostule? Mi-am zis/ Am scris cărți nesfârșite/ despre adaptarea la mediu/ despre kilometrajul tandru între pat și televizor/ și am fost singur pe mii de pagini.// Am fost și plictisit/ zile de-a rândul/ bruna bicicletă a stat răsuflată/ întoarsă pe burtă, fără-ntrebări/ la marile răspunsuri de la o vârstă cochetă/ Am fost și enervat nopți lungi/ și ți-am plâns pe țâțe/ între brațele sufocante/ pentru nimic în plus/ la sentimentul meu de tine/ Am furat/ popicele popicarilor/ n-am luat/ nici un bilet pe tramvaie/ am fugit cu apa-nsetaților/ și-am făcut baie./ Dar ce n-am făcut, Maria, ce n-am făcut!// M-am răsturnat – cuprins de o grozavă lingoare – / pe scut, în fața oglinzii în care te fardai./ Mi-am tăiat un picior un nas și-o ureche/ am fost duminica în Cișmigiu/ cu soldații subretele/ i-am cumpărat bretele lu' Iordache cel șchiop/ i-am dăruit panglicuțe Agripinei/ am învățat lângă plutoanele de percuție din top/ conga fox-trot bee-bop".

Reality, as it is transcribed by Iaru in his verses, is nothing but make-believe invented by his dilated senses, his overflowing imagination. It is a verisimilar reality, but it has nothing truthful about it. The images of existence are often structured according to oneiric tectonics, where the objects have fluid contours, a strange morphology and a syntax that is more often than not chosen at random. It is a dreamed world or, at the very least, one that invents the ego that records it so passionately, with such solipsistic fervor. Between the parallel mirrors of the poem awaits a lyrical self that is pained by untreatable dilemmas, tortured by a world that no longer legitimates its structure and ceaselessly modifies its outlines and forms of existence. For instance *Aer cu diamante* is such a poem; in it the oneiric visions, the tectonics of dreams are extremely relevant and suggestive of the manner in which Florin Iaru positions himself in connection with his own writing: "Ea era atât de frumoasă/ încât vechiul pensionar/ se porni să roadă tapiţeria/ scaunului pe care ea a stat./ În iarna curată, fără zăpadă/ maşina uscată încerca s-o ardă./ Dar ea de mult coborâse când s-a auzit/ înghiţitura./ Şoferii mestecaţi/ au plâns pe volanul păpat/ căci ea nu putea fi ajunsă./ În schimb era atât de frumoasă/ încât şi câinii haleau/ asfaltul de sub tălpile ei.// Atunci portarul îşi înghiţi decoraţiile/ când ea intră în casa fără nume/ iar mecanismul sparse în dinţi/ cheia franceză şi cablul/ ascensorului ce-o purtă/ la ultimul etaj./ Paraliticul cu bene-merenti/ începu să clefăie clanţa inutilă/ şi broasca goală/ prin care nu putea curge/ un cărucior de lux (…)". Theatricality and performance is much more evident in the volume *Înnebunesc şi-mi pare rău*. In the poems from this volume more than in any other place one can perceive the author's passion for gabbing and carnivalization of language, for decorum and the revelations of the poem itself. Iaru's poetry, like that of other peers from the same generation, gets a composite, polychrome aspect, turns into an ebullient linguistic spectacle, of extreme lushness. This feature of the eighties generation has been noted by Nicolae Manolescu, for instance: "We are witnessing a triumph of discourse in Cărtărescu, Iaru, Magdalena Ghica and others. Their poetry is an empire of words. It is a talkative poetry, one that never holds its peace. Silences, pauses and, ultimately, that feeling, coming from Mallarmé and going throughout modernism, that not all is being said, have not value for Iaru, who is incomparably more attracted to the ability of lyrical discourse to be open, programmatic, challenging, vehement and persuasive. With Iaru everything seems to want full expression in words, all the way. Value is not attached to that which remains hidden, to suggestion or ambiguity. On the contrary, that which is not uttered does not exist, suggestion is felt to be too weak, and ambiguity is systematically destroyed through a maximum precision of detail. The poetics of speech is preferred instead of the poetics of silence. Its origin is clear". The comedy of language derives, as it has been observed, from the Muntenian spirit, with turns of phrases and elements of slang, with genuine revelations and desperations, with ellipsis and contortions of the familiar word, with inter-textual insertions and an irrepressible instinct for parody. The lyrical tonalities and registers intertwine like in a perpetual mirror game of text and inter-text, like in the poem *Adio. La Galaţi*.

Fear of living, the horror of feeling, to perceive an intolerable existence with an irrepressible acuity is quite often associated with an immersion into the lariats of the text. An extremely lucid post-modern consciousness, Florin Iaru sometimes denudes the mechanisms of the poem, exposes its articulations or knick-knackisms, and at other times he enters in an open dialogue with the reader, explaining himself, explaining all the reports and revelations within the text, the avatars of a language which seeks to rewrite an existence with a torrential sensory presence, but also bearing the tremor of death and of the destiny which is insinuated behind the polychrome expression: "Desigur, te-am văzut cerând aprobare morţii/ care-şi lăsase bărbia pe aripa umărului meu drept/ şi încercai să loveşti cu pleoapele, cu brazdele feţei/ imaginea unui plâns funerar, încercai să treci/ peste ecran cu izolir-bandul frazei tale moi/ cu chewing-gum-ul pe care-l mesteci în creier/ visând – ochii tăi violeţi sfârtecau

violetul -/ visând o ieşire la mare, spre ochiul acela compus/ care-ţi dicta gesturi în puful urechii, încet (…)// Stai, cititor!/ Stai şi observă, te rog/ sinceritatea spaimei mele/ mecanice/ placată cu aur pe vidul creierului meu./ Observă, te rog,/ bruiajul discret cu care metafora/ umblă la butoane/ să schimbe postul./ Şi înţelege, te rog,/ mesajul meu întunecat, lovit de adevăr/ peste bot – cu tot cu amurgul cu fulgerare/ cu transfocarea violentă a spectrului/ aici/ la marginea indiferentă/ a lumii". With the air of an "incorrigible Pierrot stagy" (Nicolae Manolescu), Florin Iaru often displays and essential gravity. Underneath the mockery, his inclination towards linguistic hoax one may quite often glimpse a depth of vision that captures the dark, obscure substance of the world, the tragic or infernal tremor awaiting beyond its more or less ephemere creations. A plurality of discourses and tonalities vigorously intertwine here, with a naturality of phrasing, in a dynamics of randomness and necessity that renders a lyrical identity and legitimacy to the utterances. Laughter and grimace, the atrocious and the comical, the revelation that has an allure of existential solemnity and retransmitting into a badinerie, are all harmonized antinomies within Florin Iaru's lyrical discourse, they are contradictions that make peace inside his poems that characterize the lyrical, burlesque and inter-textual instinct of Romanian postmodern literature.

In an attempt to redraw the lines of force in the lyrical physiognomy of Florin Iaru, Eugen Simion emphasized the experimental nature of some of the poems, the neoavantgardist spirit of the young generation to which the author of *Cântece de trecut strada* also adheres*:* "Many of his verses have an experimental character. They first and foremost show what he does not want poetry to be. He abuses y and forces prosaism in order to separate himself from the abstract, initiating, hymnal poetry of his predecessors. The youth return to the language of reality with a lively consciousness of the farce and bookishness. The ambition of the young poet (in Floring Iaru's version) is to reach the ground zero of writing. To put it another way, it is to use words that are open, freed from their literary coating". We can also find all the conditional reflexes of postmodernism in the poem *De-a waţi ascunselea*. The title itself is able to fully suggest the spoof investiture of the utterances through alluding at electrical energy associated with a playful scenario not lacking in symbolical charge. The very first sequence in the poem lyrically designates a space of obscurity, of non-distinction and solitude. Here we may also find the poetics of the ridiculous, of humble objects that are, nonetheless, charged with an aura of materiality, with a metaphorical infusion ("the flower market of solitude") or inter-textual quotation; this brings to the poetical memory the Eminescian sensitivity. The feeling of love that makes its presence felt in this context is rendered relative through the rather subtextual presence of playfulness and irony **(**"Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai/ la periferie./ *N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;*/ maşina 34, înhămată la şoferi singuratici/ îşi cîştigă existenţa./ În piaţa de flori a singurătăţii/ eu cînt o baladă/ la pianul mecanic/ femeii/ ce a coborît în întunericul/ acestui de-a waţi ascunselea./ Ea se sufocă fragilă/ în dragostea mea/ lipsită de viitor").

Sentimental elegy visibly mingles with the linguistic prank in Florin Iaru's verses, just as the tragic background, extremely relevant for the poetics of this particular author, is hidden behind textual masks, behind a mixed rhetoric in which jokes, mockery, bantering and badinerie give shape to a carnivalesque physiognomy and the performance of derision and linguistic farce. The reverse of histrionics, verbal joggling is the melancholic rictus and the bitter taste of a nonsensical reality the senses of which have been deactivated: "– Dă-mi energia electrică – suspină ea –/ dă-mi voltajul, dă-mi amperajul/ dă-mi parfumul electrizat/ din care m-am coborît pînă la tine!/ Maşina 34 nechează ducînd-o înapoi./ Ea/ de la geam/ nu ştie vai dacă să mă regrete/ nu ştie vai dacă să rîdă cînd mă vede urcat/ pe epava pianului din piaţa de flori şi dîndu-mă/ peste cap la plecare./«Îţi pare rău» mă acuză un om albastru/ cu suflete de vînzare./ «Îţi pare rău?» mă întreabă o femeie ruinată/ din dragoste pentru asfaltul autostrăzii./ «Îţi pare rău...» conchid vidanjorii, sentimentalii/ mînuind pompa, aspirînd

canalul/ aruncînd cu becuri uscate după cotoii îndrăgostiţi./ «De ce să-mi pară rău?» răspund/ căzînd de pe pian/ mai funcţionează şurubul/ pinionul/ şi piuliţa/ mai bate/ roata maşinilor de cusut/ se învîrte/ cilindrul cu găuri se aprinde motorul/ de la flacăra/ inimii mele/ Nu-mi pare rău!/ Prietenii mei dorm pe acoperişuri/ prietenii mei dorm/ dar ar putea depune/ ceva în acest sens". After the blissful parody in the middle, where the borderline between reality and unreality is questioned, and the poet's imagination transformed the essence of the objects into the imponderability of lyrical fiction, the poem ends in disappointment, with the aboulic notation of a reality that returns to its referential framework, within its prosaic limits: "Mai bine ajutaţi-mă/ voi, vidanjorilor/ tu, femeie de autostradă/ tu, albastrule somnambul/ ajutaţi-mă/ să trag această grea perdea/ a camerei mele/ peste viziunea maşinii 34/ înhămată la şoferi singuratici/ şi care continuă continuă/ să îşi cîştige existenţa". The shape of Iaru's poem emerges from a very craftily orchestrated tension between the freedom of imagery and an internal discipline that carefully dispenses the proportions of lyrical emotion, balances the distortions and retrieves the effluvium of sentimentalism in the retorts of pure irony.

The eighties' poet has not in the least been a stranger to the issue of knowledge, of knowing the world and history. Except that it was a relativising, wary, blasé type of knowledge. This peculiarity has been noted, among others, by Gheorghe Grigurcu: "No «search», no goal, no perspective truly attracts him, genuine meanings remain forbidden for him. An indifference that had also been cultivated by Romantics returns here, with the array of moral-cultural complications that characterize the end of our century but, oddly enough, not building on a certain emaciation and helplessness, on the contrary, building on energy and impetuosity. Even though he knows (too) much, the author is not intimidated by this knowledge". *Est etica* is a poem about contemporary history masked by an almost idyllic picture in which its demonical characters, the communist dictators, are represented with the faces of gentle old men who are selling their ideological merchandise at some market stands. Dismantling the spheres and mechanisms of history the poet begins by questioning, being uncertain about his own surrealist-ironical vision. In fact the poetical atmosphere presented here by Florin Iaru is an absurd one, where objects have fragile or unreal contours, things have improbable reports between them, it has a vaguely dreamlike air, and the syntax of the world is articulated through an inexplicable play of forms, contours and images. The agglomeration of things with its random dynamics and the continuous changes of angles and perspectives, the unusual epiphanies, the most bizarre reports established between the text and reference are all part of the demovian props that Florin Iaru knows quite well. Brilliant associations with absurd resonances, a delirium of images render the text the allure of a dreamlike architecture, with the sensation of a persistent or subliminal floating or falling, but at the same time with a weightless structure of images: "Ştiu că-i de necrezut, dar chiar azi dimineaţă/ l-am văzut pe Todor Jivkov cu legume în piaţă./ Era un cetăţean cumsecade, încîntat de ardei şi de roşii./ Lîngă el, Janos Kadar controla cocoşii,/ gîscanii, raţele, claponii, curcile la grămadă./ Nici nu părea să mă vadă,/ aşa cum explica, expert, preţul cu de-amănuntul/ lui Honecker ce-şi expusese smîntîna şi untul./ Lîngă tarabă, Brejnev Leonid, cu un succes nebun/ vindea carne tocată scoasă din tun,/ vindea puieţi de mesteacăn, ruseşti, veritabili./ La concurenţă cu Husak, păreau doi conetabili/ cînd cel de pe urmă, nu-l luaţi în tărbacă,/ vindea pulpă sau coapsă înmiresmată şi cehoslovacă./ Nici cumătrul Jaruzelski nu se lăsa mai prejos/ înconjurat de producţia mică a ochelarilor de os".

From this relativising-imitative kaleidoscope of a history that loses its demonic marking in order to be invested, according to the good ironical tradition, with the attributes of geniality and "humanity", the playful allure of Florin Iaru's verses emerges, for which reality loses its conformation and weight, history is deprived of "tragicalness", of the meanings of seriousness, in order to arrogate itself a spectacular standing. A hint of gratuity and improvisation floats above these absurd characters who display their products, smiles and

ideological instruments. It is as if history and its grotesque heroes have lost their consistency and the verisimilar ontological references, transforming into quite the opposite, a ridiculous fair populated by rope walkers and puppeteers, of dummies facing the dilemma of a total discrepancy between the appearance of representation and the essence of their own being. Tragism and playfulness, fiction and refernce, rhetoric of action and gratuity; all these polarities manoeuvre at the same time the textual mechanisms of Florin Iaru's poems: "Toţi cumsecade, toţi cu faţă umană, toţi, deopotrivă,/ cuprinşi în aceeaşi cooperativă/ a lucrului bine făcut. Iar la loc de onoare/ trona încins în halat peticit, între sule, cosoare,/ un cizmar genial ciocănind cuişoarele./ Ştiu că-i de necrezut, dar lumea le zîmbea la piaţă/ iar ei zîmbeau lumii, verde, în faţă.// Şi peste verzeala zidurilor strălucea soarele". A poem that transcribes the articulations of a disenchanted history, *Est etica* is marked by the playful farce and the carnivalesque image of a world that carefully hides its distortions and mismatches, the absurdity and grotesque within the "green" rictus of some delirious characters. Florin Iaru's poetry has most often been regarded through the spectrum of lexical inventiveness, or sentimentalism and ironical fantasizing. To these we may add the numerous inter-textual insertions, the vague oneiric emphasis, the surrealist inflexions, the mingling of grotesque and sublime, comic and tragic, and all of this sifted through the retorts of an ironical and mocking discursivity. Such a polymorphous discourse bearing an immense verbalising force, extremely available for the avatars of the real probably shows great confidence in the possibilities of the lyrical language to assume reality in all its forms, manifestations and representations. Or else it is a sign of helplessness. It is a masque worn by a poet who is overwhelmed by a world in constant metamorphoses or perhaps it is a refuge into the friable and calm universe of the word, an attempt to exorcise an ever-expanding universe, outrageous because of the quantity of details it offers to the senses.

The refusal of the poetic is, according to Eugen Simion, an expressive characteristic of these verses: "Refusing the poetic in poetry is an old procedure and, as we know, in time it turned into a *poetics of refusal*. The procedure was first tried by the surrealists and by what we generally refer to nowadays as the old avantgarde. The new avant-garde introduces a novel element and this could be named by a concept from the sphere of linguistics: *inter-textuality*. The poetic text is conceived as a fabric of texts, the poetical invention is based on a cultural memory in which several layers of *readings* have been imprinted. The most innocent poetry (the so-called *poetry of the heart*) is born from another poem and the most sincere emotion has a *Book* behind it. Florin Iaru places inside this new *poetics of the ridiculos* a sentimental soul and a playful, jestful spirit, determined to poke fun at everything and, first of all, at poetry." In the poem *Adio. La Galaţi* (the title is jestful, alluding to Grigore Alexandrescu) the intertextual insertions and the ironical inflections are very obvious. The Caragialian atmosphere and tonality, the rushed juxtaposition of objects, the heteroclite universe and carnavalesque medium are the most eloquent particularities of the vision and style. The poetic atmosphere is dominated by an overwhelming sensation of heat under the impulse of which the contours of the object become fluid, forms dissolve, things fall into an apocalyptical sluggishness. It is a place where nothing happens, where events are awaiting, deeds are in expectation („Căldură mare tropăită de trupe terestre/ Se răsuceau creioane leneşe în ascuţitori clemente/ Soarele arunca pisici de sudoare-n ferestre/ Zidurile abureau peste creiere lente// Aşteptam să se-ntîmple ceva/ Căldura scîrţîită/ pompa gaz ilariant în butoiul tristeţii/ Rămîneau sălbaticii să tocească versiunea ascuţită/ Creşteau urechi şi rapoarte pe toţi pereţii"). The lyrical discourse continues to be syncopated, with elliptical, broken remarks, with intermittent utterances and half-written words, the poet seeking to faithfully record everyday speech, the vocal tics of his fellow beings, the inertia of thought and expression that we can hear and sense in everyday life: "Da da. Intraţi. Poftim. V-am spus că sînt singur.../ ştiţi... pentru mine... femeile... desigur... desigur să ridicăm patul/ nici nu mai fac gălăgie de-

un an, de cînd am vîndut-o după dulap?/ E praful. În dosare? Hîrtie de scris. Chiar o folosesc la/ scris poezii. Astea sînt bonuri adeverinţe certificate/ de la frigider de la cuier de la călcatul de fier/ n-am nici o femeie n-am/credeţi că sub covor/ unde parchetul e mai uşor (e din cons) ceva undeva prin casă/ ziceţi că vă miroasă? E din construc/ am tăcut am înţeles/ sînt sincer vă jur vă dau cuvîn/ e o simplă lampă cu abajur.../ Ce femeie? Sertarul e gol – unde ce să ascund? Vă ascult/ Am înţeles/ să trăiţi. Dar, ştiţi, am o sticlă două de bere/ dacă... văă... face plăcere...? Am să mă potolesc da da./ Să trăiţi să trăiţi. Vă salut!“

The comedy of language is transformed in the poetry of Florin Iaru into a linguistical game in which we find a plethora of writings, lexical forms, turns of phrases from the most disconcerting registers. Slang words, neologisms, redundant expressions or, on the contrary, elliptical ones, meet in this poetical *puzzle* that has a distorted composition, where fragmentation is the preferred rule for lyrical structuring. Rendering everyday language is not solely aimed at the language of a certain human or social category, but even the idiolect, the language of the individual with its most subtle features: “Să mă-nţelegi, don florin (m-a oprit pe scară) care şi eu/ am fost tînăr care numa nevastă-mea zice – io am două fete/ aşa-i, don florin, două care io vrusesem băiat – d’aia am luat-o/ să facă şi a fost fată, a doua tot fată, ptiu! că mi-ar fi plăcut/ şi mie o fufă, un dans, o petrecere cu lăutari – da şi dumneata/ cu toate cinci faci baie şi ne inundă, hai lasă –/ mi-a spus mie cineva că le-a văzut – zbenguitele-n cadă/ prea multe – care şi eu ştiu mă-nţelegi ce e aia!/ Ce era să scriu în declaraţie!? Că zicea:vezi-ţi de treabă,/ le-am văzut io! Io de ce nu? De ce să ne le...?/ Că muierea-i a dracu! Am bani, bani... don florin, o facem?/ Le dau şi-o sută dacă mă lasă... Să-ţi facă nevasta fată!/ Ce zici? Mai încerc o dată?” Existence itself is nothing more than a sum of linguistic masks that human beings acquire for themselves, through which they live and (re)act. This very tirany of language in all its forms and manifestations is the alibi for existential void, just as a life led by proxy of verbs is marked by the fictional. The journey of the lyrical self through an existence “that lives itself” resembles for this very reason an incursion into an imaginary that is most separated from the real; confession itself is, from this point of view, a fictional, imaginary confession, a product of a cultural memory and to a lesser degree a biographical one. The poem’s ending brings about the sense of a fake bitterness, verve of scepticism, a sceptical weariness: “Mai bine bogat şi cinstit decît... asta... mai bine hoţ şi cinstit.../ ptiu! mai bine sărac şi bogat... mai bine, mai bine.../ Mai bine despre poezie să vorbim, despre/ această inutilă amărăciune./ Şi să ne spunem adio/ pînă cădem sub masă cu conştiinţa datoriei împlinite“. Florin Iaru is a poet who assumed the mission to abnegate the rhetoric of the poetic, to exclude from the space of the poem the solemnity and dogmatism of style. His poems are to a great extent a certain proof of success in this regard.

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005; Romulus Bucur, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii ’90*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000; Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999; Paul Cernat, *Avangarda românească şi complexul periferiei. Primul val*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007; Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, 1970; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Braşov, 2002; Gheorghe Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986; Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed.

Paralela 45, Piteşti, 2008; Marin Mincu, *Poezia română actuală. O antologie comentată*, I, Ed. Pontica, Constanţa, 1998; Marin Mincu, *Avangarda literară* românească, Editura Minerva, Bucureşti, 1999; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991; I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1996; Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură*, Ed. Dacia, 1976; Mihail Petroveanu, *Traiectorii lirice*, Ed. Cartea Românească, 1974; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996; Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1996; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, 1989Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993; Mihaela Ursa, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finanțata de către Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

THE UNREAL AND THE IMAGE IN GASTON BACHELARD'S PHENOMENOLOGICAL POETICS

Dorin ȘTEFĂNESCU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The article presents the main aspects of Gaston Bachelard's phenomenological poetics, focused on the fundamental concepts of unreal and image. Concerning that what Bachelard calls "the realism of the unreal", it is the result of the imaginary creativity which adds to the reality a new dimension, opening inside it another horizon. In the same way Sartre conceived this problem, it means a reduction that puts into brackets the real context in which appears the imaginary unreality of the work of art. This unreal otherness is the image itself, seen as revealing a direct ontology. The poetic space of the image is that of the language the creative subject speaks. But beyond the subject, this primary utterance makes possible the appearance of an image which speaks by itself.

Keywords: Gaston Bachelard, poetics, image, unreal, Jean-Paul Sartre, phenomenology

Cinetica imaginii şi principiul tăcerii

Stabilind de la bun început – în *Aerul şi visele* – distincţia esenţială dintre imaginea perceptivă, oferită de simţuri, şi imaginea poetică, rod al imaginaţiei creatoare, G. Bachelard afirmă că funcţia definitorie a acesteia din urmă este de a *deforma* imaginile formate de percepţii, ea fiind „facultatea de a ne elibera de imaginile primare, de a *schimba* imaginile".[1] Cu alte cuvinte, o *acţiune imaginantă*, prin care o imagine *prezentă* ne face să ne gândim la o imagine *absentă*. Doar în cazul în care o astfel de imagine ocazională determină o explozie de imagini, un complex imaginativ, putem vorbi cu adevărat de imaginaţie productivă. Chiar dacă imaginarul îşi „depune" imaginile în poem, el se prezintă întotdeauna drept un *dincolo* de imagini, un *mai mult* decât acestea. „Poemul este în mod esenţial *o aspiraţie către imagini noi*. El corespunde nevoii esenţiale de *noutate* ce caracterizează psihicul uman". Aspiraţie care nu ar fi posibilă decât prin ceea ce Bachelard numeşte *mobilitatea imaginilor,* un fel de mobilitate spirituală, cea mai însufleţită, care, în perspectiva dinamicii imaginare, depăşeşte forma în care se fixează o imagine particulară, pentru a o vedea în devenirea (sau în „cinetica" ei). Prin urmare, imaginea trebuie studiată în mişcare, în chiar dinamica ce-i e definitorie, căci ea însăşi este mereu creatoare, o imagine *vie*: noutate şi deschidere a viului în propria noastră înţelegere. Totodată, fiind imagini create *de* şi *în limbaj*, ele nu se desprind de gândire. Doar că, în cazul imaginilor literare autentice, nu mai vorbim de o activitate cogitantă închisă în propriul exerciţiu ideatic (aşa cum se întâmplă în discursul filosofic); nu o „gândire fără imagini", ci o gândire care, prin limbaj, se exprimă într-o imagine nouă, se îmbogăţeşte îmbogăţind limba. Abia acum, aşa cum spune Bachelard, „fiinţa devine cuvânt. Cuvântul apare pe piscul psihic al fiinţei. Cuvântul se revelează drept devenirea nemijlocită a psihismului uman". E o dublă solicitare: la trăire şi la vorbire. Fiecare imagine, pentru a răsuna în noi (pentru a-şi face auzită semnificaţia), trebuie „dezrădăcinată" din solul obişnuinţelor noastre, din bineînţelesul static al deja-trăitului, pentru a resimţi – în rolul imaginant al limbajului – noutatea care ni se oferă. Mişcarea imaginilor ne pune în mişcare, determinându-ne să părăsim ceea ce se vede şi se spune în favoarea a ceea ce se imaginează.

[1] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1987, pp. 7-26 (pagini din care vom cita în continuare).

„Realismul irealităţii" e rodul acestui travaliu creator, o proiecţie a fiinţei pe ecranul unui nou orizont. *Imaginaţia deschisă* deschide o altă perspectivă, „dublează fiecare impresie cu o nouă imagine". Fiinţa care scrie e totodată fiinţa transpusă, pe cale de-a fi scrisă, aşa cum mărturiseşte Rilke: „De data aceasta eu voi fi scris. Sunt impresia care se va preface".[2] Prefacerea – sau trans-spunerea – este tocmai esenţa acestui dinamism înnoitor.

„Poezia este primul fenomen al tăcerii".[3] Fiecare cuvânt ascunde sub – sau mai degrabă *prin* – imaginea expresiei sale un timp al acţiunii proprii, altul decât timpul concret, uniformizant şi nivelator. Timpul imaginii este relief, pliu al duratei intime; ea păstrează vie tăcerea atentă din care s-a ivit cuvântul, vigilenţa originară care îl hrăneşte. Poemul e zămislit „pe timpul tăcut, pe un timp nefragmentat, pe care nimic nu-l grăbeşte şi nici nu-l conduce (...), pe timpul libertăţii noastre". Tăcere care face posibilă naşterea cuvântului dintr-un fel de pat germinativ în care încolţeşte tot ce poate fi spus şi ascultat. Tăcere rezonantă, căci ea îşi potriveşte măsura cu inflexiunile trăirii şi ale înţelegerii, găsind nu doar cuvântul potrivit pentru a-i exprima sensul, ci imaginea activă, semnificaţia reveriei căreia îi dă curs liber. Înţelegerea poeziei şi a „imaginii literare" integrează visarea şi semnificaţia, „lăsând visării răgazul de a-şi afla semnul, de a-şi forma încet semnificaţia". Pentru Bachelard, acţiunea semnificantă a imaginii poetice este intim legată de reveria liberă de orice constrângere formală. Semnul nu e aici o reconvocare a ceva trecut, în felul unei amintiri, marcă a ceea ce nu mai este. Semnul nu depinde de nimic anterior lui, fiind creat – găsit – de reveria indusă de imagine. Semnul odată aflat – căci orice imagine *face* într-un fel semn, arătându-se pe sine – indică drumul spre semnificaţie, care nu e dată ci se face pe sine printr-o abatere de la sensul obişnuit. „O imagine literară – spune Bachelard – este un *sens* în stare născândă; cuvântul – vechiul cuvânt – dobândeşte aici o nouă semnificaţie". Se observă în ce constă noutatea necesară (şi obligatorie) a imaginii literare: ea e legată de înnoirea semnificaţiei cuvintelor. Dacă în imagine sensul abia se naşte (căci nu se poate vorbi aici de imagini fără sens), dacă se iveşte aşadar – ca semnificabil originar – în chiar ivirea imaginii, el face posibil noul complex al semnificării. Aici însă, la nivelul acestui tot indivizibil, înţelegerea albă ia act de trupul poetal în manifestarea sa unitivă originară, în „relaţia intuitivă care menţine împreună sensul şi imaginea".[4]

Revenind la problema tăcerii originare ce subîntinde imaginea poetică, putem remarca integrarea tăcerii în poem. „Principiul tăcerii în poezie este o gândire ascunsă, o gândire secretă".[5] Am spune o gândire *albă*, precum foaia de hârtie ce aşteaptă scriitura.[6] Gândire ce iese însă în imagine de îndată ce poemul este citit şi înţeles. Căci imaginea semnifică, ea comunică înţelegerii un conţinut semnificant. Lectura răbdătoare, pe care Bachelard o numeşte „visătoare", surprinde gândul încapsulat în imagine, gând tăcut, ascuns sub sedimentele expresive; ea dezvoltă astfel, strat după strat, o adevărată „geologie a tăcerii". Tăcere cu dublu sens: cea din care se naşte cuvântul poetic ce-şi rosteşte semnificaţia în imagine; şi aceea care defineşte lumea amuţită, eclipsată, redusă la tăcerea nesemnificabilului, tocmai pentru ca ceea ce e de spus să poată fi auzit. „O tăcere adâncă textual prin care poetul îl obligă pe cititor să asculte gândul, departe de zgomotele sensibile, de vechiul murmur al verbelor de altădată. Iar când tăcerea aceasta e deplină, ne e dat să înţelegem ciudatul suflu expresiv, elanul vital al unei mărturisiri". Aşa cum mărturiseşte Rilke, citat de Bachelard:

[2] Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 29.
[3] Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 281-288.
[4] Paul Ricœur, *Metafora vie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984, p. 330.
[5] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 285.
[6] „Pagina albă! Un imens deşert care trebuie traversat şi care nu este niciodată străbătut" (G. Bachelard, *Flacăra unei lumânări*, ed. cit., p. 131).

„Dor de neant. Respir în Domnul. Vânt”.[7] Sublimare *dialectică* prin care tot ceea ce suflă şi zboară se îmbogăţeşte cu o nouă semnificaţie; totodată, sublimare *transcendentă*, căci ceea ce zboară şi suflă *altfel* ne transpune într-un dincolo al visării şi al revelării. Proces lent, răbdător, întrucât imaginile „se revelează încetul cu încetul atât într-o adevărată devenire imaginantă, cât şi într-o sporire a semnificaţiilor”.[8] Spuneam că timpul imaginii e relief, pliu al duratei intime; fiind o realitate psihică, imaginea literară „are un relief special, mai exact ea este relieful psihic, psihismul pe mai multe planuri”. Este, cu alte cuvinte, polifonică, pentru că e polisemantică.

Funcţia irealului. Gaston Bachelard şi Jean-Paul Sartre

Absoluta noutate pe care o aduce (sau o induce) imaginea literară înseamnă totodată eliberare de orice antecedenţă. Am văzut că „vechiul” cuvânt, dobândind o altă semnificaţie, dispare ca atare din vedere; la fel „nu există poezie antecedentă actului verbului poetic. Nu există realitate anterioară imaginii literare”. Imaginile poetice cresc pe un sol virgin, absolut pur; ele nu-şi trag seva (semnificaţia) din alte imagini care le preced ori dintr-o realitate care le e exterioară. Ele presupun o creaţie internă, care foloseşte doar materiale ce-i sunt proprii, fără a împrumuta nimic din ceea ce le e străin. „Imaginea literară nu înveşmântează o imagine goală, nu dă cuvântul unei imagini mute”, căci ea nu se adaugă – precum un înveliş – unei alte imagini prealabile pe care ar îmbrăca-o în haine noi şi i-ar da cuvântul. Ea străluceşte de la bun început prin sine, vorbeşte cu propriul orizont semnificant, întrucât „în noi, imaginaţia vorbeşte, visele vorbesc, gândurile vorbesc”. Totul e vorbitor în actul creaţiei, imaginea vorbind limbajul noutăţii. Literatura reprezintă astfel „o *emergenţă* a imaginaţiei”. Aici nu doar vechiul cuvânt se eclipsează, ci şi comuna realitate („realul e atât de departe”), chiar şi gândirea care vrea să spună ceva în timp ce mâna scrie altceva, nu potrivit dicţiunii ideilor ci legilor irealului („Ceea ce aveam de spus e atât de grabnic înlocuit de ceea ce ne surprindem scriind încât simţim că limbajul scris îşi creează propriul univers”).[9] Chiar şi atunci când ne referim la imagini literare izolate, imaginarul deschide orizontul unui univers specific, ceea ce îl determină pe Bachelard să vorbească despre „funcţiile cosmice ale literaturii”: „O imagine literară e de ajuns uneori să ne transporte dintr-un univers într-altul. Prin aceasta imaginea literară apare ca funcţia cea mai inovatoare a limbajului”. „Imaginea literară este un exploziv”, neantizând tot ce există (universul nostru contingent, cuvintele deja date, obişnuinţele tradiţionalizate), pentru a pune cuvintele în mişcare, în deschiderea spre semnificaţii nebănuite, conform funcţiei imaginante. Spunând că „limbajul evoluează prin imaginile sale mai mult decât prin efortul său semantic”, poeticianul se referă la funcţia imaginantă care dă naştere noii semnificaţii, în răspărul sensului propriu cuvântului gândirii. Nu vreun efort ori vreo dorinţă de semnificare definesc travaliul imaginaţiei ci, dimpotrivă, imaginaţia pune pe calea semnificării, dă sens noului orizont pe care îl deschide. Limbajul nu e decât receptacolul manifestant al imaginilor create, locul în care ele iau cuvântul.

Mai rare sunt situaţiile în care nimic nu preexistă emergenţei limbajului în puritatea imaginii, doar un limbaj deja dat, depăşit în chiar semnificaţia poetică a imaginii. „Fără regiunea sublimării absolute (...) nu se poate revela polaritatea exactă a poeziei”,[10] ruptura de

[7] *Sonetele către Orfeu*, Partea întâi, III, în Rainer Maria Rilke, *Elegiile duineze. Sonetele către Orfeu*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p. 327.
[8] Gaston Bachelard, *op. cit.*., p. 286.
[9] Bachelard vorbeşte despre visătorul de flori care percepe devenirea luminii „ca pe o depăşire a vizibilului, ca pe o transcendere a realităţii”; la fel, creând „în realitatea irealităţii”, poetul exprimă „realul cu ajutorul irealului” (*Flacăra unei lumânări*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994, pp. 96, 97).
[10] Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, pp. 14-17.

semnificare ce pune sensul în derivă. Mişcare „tectonică" ce deplasează straturile lingvistice, înălţându-le pe acelea care configurează spaţiul imaginii şi îl pun în relief. Fenomenologia nu studiază decât imagini poetice „în realitatea lor de vârf". Sublimarea implică această altitudine, această cotă a purităţii limbajului, a cărui imagine nu depinde de vreo cunoaştere şi nici de datele empirice ale sensibilităţii: „opera dobândeşte un asemenea relief mai presus de viaţă încât viaţa nu o mai explică". Dinspre viaţă, nicio explicaţie nu poate lumina creaţia; dimpotrivă, creaţia este o putere ontologică, reverberată asupra vieţii înseşi. Imaginea nu se dă ca simplu substitut al realităţii sensibile, ci o îmbogăţeşte pe aceasta cu elemente noi, aşa cum, despre trandafirii pictaţi de Elstir, Proust spune că sunt „o varietate nouă cu care acest pictor, ca un inginer horticultor, îmbogăţise familia Trandafirilor". Imaginea e un produs direct al imaginaţiei, nu imagine resuscitată, văzută sau păstrată în memorie. Imaginaţia, „putere majoră a naturii umane", are darul de a ne desprinde atât de trecut cât şi de realitate. Ea deschide orizontul unui viitor, dă semn că ceva e pe cale şi urmează să vină. „*Funcţiei realului* (...) trebuie să-i adăugăm *o funcţie a irealului*", a ceea ce nu e încă dar îi e dat să fie, să sporească realul investindu-l cu noi posibilităţi ale fiinţării.[11] Dacă a imagina înseamnă a prevedea, fenomenologia poeziei urmăreşte să pre-vadă ivirea imaginii în originea ei absolută, ceea ce pre-vine în apariţia ei ireală, în ultimă instanţă – prin chiar refracţia ce dă irealul – emergenţa unei realităţi noi.[12] Aici condiţiile „reale" nu mai sunt determinante; ele presupun însă lucruri *inimaginabile*. Imaginaţia se situează în locul exact al unui nou punct de vedere, creând o altă perspectivă, „tocmai acolo unde funcţia irealului vine să seducă ori să neliniştească – să trezească – fiinţa aţipită în automatismele sale". În primul rând, automatismul limbajului, demontat de actul sublimării pure.[13] Văzută de pe acest „vârf" al imaginii poetice, de la nivelul acestui „spaţiu fericit", imaginaţia reproductivă nu mai înseamnă mare lucru. Ea va fi înlocuită de *imaginaţia epifanică*.[14]

Referitor la problema spinoasă a *realităţii irealităţii* sau a *funcţiei irealului*, dacă avem în vedere – potrivit lui J.-P. Sartre – că „orice situare concretă şi reală a conştiinţei în lume este încărcată de imaginar, astfel încât ea se prezintă întotdeauna ca o depăşire a realului"[15] şi că „apariţia imaginarului în faţa conştiinţei e ceea ce permite sesizarea neantizării lumii drept condiţia sa esenţială şi structura sa primă", înseamnă, în primul rând, că „imaginarul e în fiecare caz acest *ceva* concret spre care existentul este depăşit" şi, în al doilea rând, că „opera de artă este un ireal".[16] Frumosul apare abia în *irealitatea noutăţii*, a unui lucru nemaivăzut, în

[11] „Astfel realul devine corelativul gândirii, iar imaginarul este, în interiorul aceluiaşi domeniu, cercul îngust al obiectelor de gândire pe jumătate gândite, al semi-obiectelor sau fantomelor care nu au nicio consistenţă, nicio legătură proprie, dispărând în soarele gândirii precum aburii dimineţii şi nu sunt, între gândire şi ceea ce ea gândeşte, decât un strat subţire de negândit" (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, ed. cit., p. 50).

[12] Iar aceasta „pentru a ne apropia de un real în mod esenţial diferit de realitatea primordială – care, cel mai adesea, trebuie derealizată, pentru a ne apropia o realitate mai adevărată sau doar mai locuibilă – (...), pentru a face să apară ceea ce în mod exact nu era până atunci şi care *trebuie* să fie" (Jean Burgos, *Imaginar şi creaţie*, Ed. Univers, Bucureşti, 2003, p. 26).

[13] „Metafora nu se mărgineşte să suspende realitatea naturală, ci deschizând sensul către imaginar, îl deschide totodată către o dimensiune de realitate care nu coincide cu ceea ce limbajul obişnuit înţelege când vorbeşte despre o realitate naturală" (Paul Ricœur, *Metafora vie*, ed. cit., p. 328).

[14] Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1999, p. 31.

[15] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988, pp. 358-373.

[16] „Din faptul că există poezie rezultă nu numai că există ceva schimbat în univers, ci există ca o schimbare esenţială de univers (...). Poezia întotdeauna inaugurează un alt *ceva*. Prin raportare la real, pe acesta îl putem numi ireal" (Maurice Blanchot, *Cartea care va să fie*, Ed. Est, Paris, Bucarest, Jérusalem, 2005, p. 329).

analogie nu cu vreun dublet al lui din lumea contingentă, ci cu realul din care se iveşte şi pe care îl neantizează. O face însă doar în contemplarea cuiva care îl apreciază nu întrucât reprezintă ori imită lumea, nu întrucât *seamănă* cu ceva ştiut (cu un *déjà-vu*); frumos este, în ultimă instanţă, ceea ce *depăşeşte* obiectul înspre irealitatea lui imaginară, eliberându-l din limitele date, deschizându-l spre idealitatea sa. Artistul se eclipsează pe sine în faţa a ceea ce creează iar receptorul dobândeşte conştiinţa imaginantă necesară irealizării obiectului estetic, condiţie a comprehensiunii semnificaţiilor unui univers imaginar. Sartre vorbeşte în acest sens de „fascinaţia auxiliară" creată de suspensia coordonatelor spaţio-temporale (deictice): poemul nu se află *în timp*, sustrăgându-se realului; se dă ca atare, se oferă „*în persoană*", dar ca şi cum ar fi absent. Totuşi, această irealitate definitorie pentru condiţia sa imaginară depinde, pentru a apare, de real; ea nu se poate manifesta decât prin intermediul unor *analoga* circumscrise spaţio-temporal. Dar pentru a o percepe şi înţelege conform acestui raport analogic, trebuie operată o „reducţie imaginantă", adică o proiecţie într-un altundeva, într-o perpetuă absenţă. Ceea ce Sartre înţelege prin *reducţie imaginantă* priveşte punerea în paranteză a contextului real în care apare irealitatea imaginară a operei. Dacă aceasta din urmă se dă ca absenţă, aceasta numai în raport (de analogie) cu realul prezent: apariţia ei nu face parte ca atare din ceea ce apare în mod obişnuit în realitate, nu se înscrie printre datele apariţiilor mundane. Deşi apare în *acest* real, este un *altceva* ireal, care nu se dă decât conştiinţei imaginante, în chiar neantizarea sau eclipsarea realului (şi a conştiinţei realizante).[17]

Imaginea poetică: o ontologie directă

„Trebuie să fim prezenţi, prezenţi imaginii în chiar minutul imaginii".[18] Prezenţa pe care o invocă Bachelard şi pe care o solicită din partea poeticianului implică o despărţire radicală de tot ce ştim, o lepădare de orice dat prealabil şi chiar o ignoranţă luminată sau o ştiinţă nescientă, pentru a fi de faţă în chiar clipa inaugurală în care imaginea se iveşte în toată prospeţimea ei.[19] Dacă există totuşi o filosofie a poeziei, ea „trebuie să se nască şi să renască cu ocazia unui vers dominant, în adeziunea totală faţă de o imagine izolată, mai exact în exazul însuşi al noutăţii imaginii". O filosofie fără propedeutică, nepregătită de niciun fundament teoretic, o filosofie în act ce însoţeşte extatic însuşi actul apariţiei imaginii. Esenţiala noutate a poemului, actualitatea lui, se manifestă în acel brusc „relief" al psihismului pe care îl reprezintă imaginea poetică, în chiar prezentul şi prezenţa actului poetic fără trecut, nevestit de nicio instanţă anterioară. Spunând că imaginea poetică nu e supusă vreunui impuls exterior, după cum nu e nici „ecoul unui trecut", Bachelard subliniază faptul că, pe de o parte, atunci când avem în vedere raportul dintre imagine şi un arhetip inconştient, acest raport nu e unul cauzal; pe de altă parte, în strălucirea imaginii, trecutul ajunge la o nouă prezenţă. Prin urmare, nedeterminată de nimic altceva decât de contextul propriei apariţii, „în noutatea ei, în acţiunea ei, imaginea poetică are o fiinţă proprie, un dinamism propriu. Ea relevează o *ontologie directă*". Nu una mediată de condiţiile fiinţării, de atribute şi calităţi

[17] Merleau-Ponty vorbeşte în acest caz de imaginar ca loc al negării de sine, delimitându-se de poziţia lui Sartre : „Fiinţa şi imaginarul sunt pentru Sartre « obiecte », « fiinţări ». Pentru mine ele sunt « elemente » (în sensul lui Bachelard), adică nu obiecte ci câmpuri, fiinţă blândă, non-tetică, fiinţă înaintea fiinţei" (*Le Visible et l'Invisible*, ed. cit., p. 320).

[18] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, ed. cit., pp. 1-21 (pagini din care vom cita în continuare).

[19] „Tot astfel după cum a fi « artist » înseamnă a ignora că există o artă dinainte dată, că există o lume dinainte dată, a citi, a vedea şi a auzi opera de artă pretinde mai multă ignoranţă decât ştiinţă, pretinde o ştiinţă ce se întemeiază pe o imensă ignoranţă şi pe un dar care nu este dinainte dat, pe care trebuie de fiecare dată să-l primeşti, să-l dobândeşti şi să-l pierzi, în uitarea de sine" (Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980, p. 122).

extrinseci ce acţionează drept principii cauzale. Imaginea nu e făcută cu putinţă; ea e puterea însăşi prin care se manifestă imaginaţia creatoare. Având prin urmare o „sonoritate" ontologică, un sunet specific ce răsună în înţelegerea cititorului, ea are caracterul unui fenomen, al unei apariţii care se pune în lumină. De aceea, doar o „fenomenologie a imaginaţiei" şi-ar putea da ca obiect de studiu fenomenul imaginii pentru a surprinde însuşi momentul ivirii sale în conştiinţă.[20]

Determinarea fenomenologică a imaginilor, fundament al unei adevărate metafizici a imaginaţiei, îşi stabileşte drept metodă scrutarea dinamicii imaginare în actualitatea ei imediată. Aspect ce pune în evidenţă întregul paradox al unui asemenea demers, căci el trebuie să răspundă la două întrebări complementare: „în ce fel o imagine aparte poate să apară drept concentrare a totalităţii psihicului? În ce fel acest eveniment aparte şi efemer care e apariţia unei imagini poetice singulare poate reacţiona – fără nicio pregătire – asupra altor suflete, în alte inimi, şi aceasta, în ciuda tuturor opreliştilor sensului comun, a tuturor gândurilor înţelepte, fericite în nemişcarea lor?". Cu alte cuvinte, întrebările care se pun în faţa unei fenomenologii a imaginii se referă, în primul rând, la modalitatea apariţiei în sine a unei imagini care, ca parte, conţine totul; în al doilea rând, la modalitatea acţiunii ei asupra cititorului. Pe scurt: subiectivitatea imaginilor („înfiriparea imaginii într-o conştiinţă individuală") şi transsubiectivitatea lor, rezonanţa comprehensivă. Dificultatea investigării constă în faptul că, spre deosebire de concepte care sunt constitutive, imaginile poetice sunt variaţionale. Şi atunci ar trebui desprinsă „acţiunea mutantă a imaginaţiei poetice în detaliul variaţiilor imaginilor". Sarcină dificilă ce implică efortul de a şterge pe cât posibil delimitările care fac cu putinţă dualitatea dintre subiect şi obiect. Dacă cititorul este chemat să nu ia o imagine drept un obiect, ci să-i pătrundă realitatea specifică, aceasta pentru a asocia actul conştiinţei donatoare (creatoare) cu produsul său cel mai fulgurant, imaginea poetică. „La nivelul imaginii poetice, dualitatea subiectului şi a obiectului este irizată, sclipitoare, mereu activă în inversiunile sale". Imaginea reuneşte actul producător al conştiinţei poetului şi propria sa constituire de sine, ca produs ambiguu oferit înţelegerii şi interpretării în toată noutatea sa. Chiar dacă poetul se află mereu la originea limbajului, „imaginea se află *înaintea* gândirii". Subiectul creator nu produce un gând pe care apoi îl îmbracă într-o imagine pentru a-şi compune poemul; imaginea e cea dintâi care apare, cu sensul ce-i e contemporan; ceea ce se oferă gândirii reprezintă o etapă ulterioară, ce însoţeşte din urmă funcţia imaginantă a conştiinţei. Sau, dacă vrem, poetul e cel care gândeşte în imagini, produse ale unei „conştiinţe visătoare", astfel încât ceea ce se numeşte gândire poetică vizează acest act cu totul paradoxal al unei gândiri lipsite de *cogito*. Ceea ce nu înseamnă, aşa cum am văzut, că e lipsită de sens, căci sensul creşte în chiar creşterea imaginii, dar într-un alt orizont al semnificării decât sensul gândirii comune (mai degrabă în suflet, cum spune Bachelard, decât în spirit). Cât despre cel care doreşte să înţeleagă ce spune imaginea poetică, el trebuie să participe „la o lumină interioară care nu e reflexul unei lumini a lumii exterioare". Participare ce nu presupune proiectarea unei lumini asupra contururilor mişcătoare ale imaginii pentru a căuta să le fixeze sensul; participarea e aici o viziune interioară, intrarea într-o altă lumină, bucuria de a fi luminat. Doar de aici poate porni înţelegerea adecvată şi apoi, poate, gândirea interpretativă. Dacă putem vorbi de o „fenomenologie a sufletului", aceasta întrucât „conştiinţa asociată sufletului este mai tihnită, mai puţin intenţională decât conştiinţa asociată fenomenelor spiritului". E evident că, în investigarea reveriei poetice, Bachelard e interesat cu precădere de activitatea unui *suflet* creator, şi nu de cea a *spiritului* creator, manifest în compoziţia şi în structurarea globală a unui poem. Aici conştiinţa nu are încă *ce* gândi, nefiind conştiinţă *de*

[20] Moment al unei simultaneităţi esenţiale, privilegiu exclusiv al dialecticii poetice, căci „poezia este o metafizică instantanee" (Gaston Bachelard, „Instant poétique et instant métaphysique", în *Le Droit de rêver*, PUF, Paris, 1970, p. 224).

ceva pe care îl are în vedere. La nivelul imaginii poetice, acest demers, aproape infra-discursiv, non-intenţional, vizează simpla mişcare a sufletului prin care ia naştere imaginea.[21] Sufletul poetic e inaugural, putere primă, lumină interioară, aşa cum scrie Pierre-Jean Jouve: „Poezia este un suflet ce inaugurează o formă". În poem totul începe, cu imaginea, de la inaugurarea acestei forme, de la prezenţa ce vine s-o locuiască: „într-o imagine poetică sufletul îşi spune prezenţa".

Cum înţelegem imaginea

Dubletul fenomenologic al „rezonanţelor" şi al „răsunetului" distinge între ascultarea a ceea ce poemul spune prin imaginile sale propagate în unde concentrice şi chemarea prin care ne conduce spre asumarea semnificaţiilor în propria noastră înţelegere vorbitoare. „În rezonanţă, auzim poemul, în răsunet îl vorbim, este al nostru. Răsunetul operează o răsucire a fiinţei". Toate imaginile rezonante se adună într-o unitate ce răsună în întreaga noastră fiinţă, reverberând până în lăuntrul cel mai ascuns al sufletului. „E vorba într-adevăr, prin răsunetul unei singure imagini poetice, de a determina o adevărată trezire a creaţiei poetice până în sufletul cititorului", căci prin noutatea ei, imaginea poetică pune în mişcare întreaga activitate lingvistică, astfel încât ea „ne aşază la originea fiinţei vorbitoare". Atingându-ne adâncul, imaginea se înrădăcinează în noi, e a noastră, „o nouă fiinţă a limbajului nostru", exprimându-ne prin propria sa expresie: „ea e totodată o devenire expresivă şi o devenire a fiinţei noastre". Eveniment al unui logos care ajunge la expresie, ea ne înnoieşte propria expresie. A intra în rezonanţă cu acest fenomen poetic primar înseamnă a nu considera imaginea drept un obiect al privirii critice, care o traduce într-un alt limbaj decât logos-ul poetic. Intervine aici un proces ce pune în adevărata sa valoare raportul de intersubiectivitate care instituie o reaşezare ontologică a fiinţei ce înţelege noutatea imaginii. „Noutatea esenţială a imaginii poetice pune problema creativităţii fiinţei vorbitoare", act în care conştiinţa imaginantă se reoriginează. Fenomenologia imaginaţiei poetice caută să desprindă tocmai această valoare originară a imaginilor poetice. Ea presupune o lectură „fericită", o adeziune entuziastă, simpatetică, la „fericirea imaginii". E de la sine înţeles că această identificare ontologică cu imaginea implică un exerciţiu de admiraţie; „în această admiraţie care depăşeşte pasivitatea atitudinilor contemplative, se pare că bucuria de a citi este reflexul bucuriei de a scrie". La fel cum imaginea se află înaintea gândirii, chiar dacă reprezintă o „emergenţă" a limbajului, ea e mereu puţin *deasupra* limbajului semnificant. „Poezia pune limbajul în stare de emergenţă", în ea limbajul e în sărbătoare, după expresia lui Ricœur, mereu imprevizibil căci mereu liber de a trezi imagini noi.[22] Dar ceea ce limbajul semnifică nu se dă decât în imagine, în libertatea acesteia de a face să apară şi de a arăta mai mult decât spune cuvântul. Rezonanţele sale şi răsunetul în care acestea focalizează creează „spaţii de limbaj" în care cuvintele trăite dau strălucire imaginii. Bachelard vorbeşte în acest sens de *spaţiul poetic al imaginii*, spaţiu imaginal al limbajului trăit la originea conştiinţei imaginante, acolo unde subiectul care ia cuvântul vorbeşte şi gândeşte în imagini. Dacă „subiectul vorbitor este în întregime într-o imagine poetică", aceasta pentru că, neavând un obiect propriu-zis al vorbirii, ceea ce se exprimă în limbaj creează instantaneu un spaţiu de rezonanţă imagistică, în orizontul căruia apare lumina noii imagini vorbitoare.

[21] Deşi natura imaginii ne este revelată „printr-o intuiţie imediată", imaginea nu este aici – încă – „un anumit tip de conştiinţă", „conştiinţă *de* ceva" (Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Quadrige / PUF, Paris, 1983, pp. 102, 162).

[22] Noutatea acestui limbaj „sărbătoresc" constă de fapt în reoriginarea sa creatoare, căci poezia „procedează la restaurarea limbajului, aducându-l la obârşie" (Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 51).

A lua, prin urmare, imaginea în fiinţa ei, nedeterminată de nicio preexistenţă, înseamnă a pătrunde în chiar deschiderea spaţiului poetic, în sfera unei „sublimări pure", absolute. „Conştiinţa poetică e atât de absorbită de imaginea care apare prin limbaj, deasupra limbajului obişnuit, ea vorbeşte, cu imaginea poetică, un limbaj atât de nou încât nu mai putem lua în considerare corelaţii între trecut şi prezent". Noutatea imaginii, prezenţa ei absolută creează noul limbaj, cel care se prezintă în prezentul imaginii, dar şi noua semnificaţie care deviază sensul cuvântului comun. Rupturi de semnificare ce definesc *semnificaţia poetică* a imaginii aflată „sub semnul unei fiinţe noi" care, după Bachelard, e „omul fericit". Fericire a cuvântului care, chiar dacă exprimă drama existenţei, o depăşeşte prin sublimare, ceea ce nu înseamnă că drama ar fi trădată ori dezminţită în vreun fel; pur şi simplu, în imagine, ea se spune altfel, se deschide în noul spaţiu poetic pe care îl face posibil. Totodată, ceea ce e resimţit ca dramatic ar putea fi o experienţă anterioară creaţiei poetice, iar atunci imaginea nu ar face decât să re-semnifice datele unei preexistenţe. Problema care se pune e dacă imaginea, desprinsă de orice predeterminare, aşa cum cere Bachelard, e în măsură să exprime o dramă netrăită anterior, o dramă care se dă abia cu naşterea imaginii: „E vorba de a trăi netrăitul şi de a ne deschide spre o deschidere de limbaj". Problemă ce implică două aspecte complementare: din punctul de vedere al creatorului şi din cel al cititorului. În această situaţie din urmă lucrurile par destul de limpezi, în sensul că cel care citeşte trăieşte prin participare şi identificare ceea ce nu a mai trăit, asumându-şi *propriul* alterităţii, deschizându-se spre deschiderea de limbaj a unui spaţiu poetic ce nu îi rămâne străin.[23] Totuşi, nu putem vorbi de o „relaţie fericită" întemeiată pe experienţa profunzimii al cărei prim moment este aflarea „intenţiei fundamentale" a aventurii poetice.[24] Fuziunea orizonturilor (şi nu „o naivă asimilare" ce ar viza „formarea unui orizont unic", în termenii lui Gadamer) constă într-o participare la o sferă de sens comună, deschiderea faţă de intenţia textuală, dar reluarea sensului sau *parousia* identicului este mediată de „acordul absent sau tulburat", de o „apropriere" tensionată a alterităţii textului care nu are pretenţia de a restabili experienţa originară a artistului, de a întemeia posibilitatea înţelegerii pe ipoteza unei „congenialităţi" care l-ar uni pe creatorul operei cu interpretul acesteia. Dacă ne e dat să experiem o actualizare prin co-participare, aceasta nu prin „reprivatizarea" unui *Erlebnis*, ca la Dilthey, printr-o interpretare reproductivă, ci prin deschiderea ascultătoare la ceea ce spune textul şi „aplicarea" la situaţia prezentă a interpretului. Aici, „prin simplul fapt de a înţelege, înţelegem *altfel*".[25] În prima situaţie însă – în ceea ce îl priveşte pe creator – lucrurile stau diferit; dacă Pierre-Jean Jouve, dat drept exemplu, are dreptate când spune că „poezia îşi depăşeşte constant originile şi, pătimind mai departe în extaz sau în mâhnire, rămâne mai liberă", atunci creatorul, în chiar actul creaţiei, nu doar trăieşte netrăitul, ci *sublimează* datul trăirii, depăşindu-l în datele sale concrete, biografice. Este, printre altele, cazul experienţei proustiene, în care am putea vorbi de două momente distincte, deşi inseparabile: momentul biografic, datat, al survenirii amintirii, şi momentul semnificaţiei poetice pe care o face posibilă scriitura imaginii. A căuta să aflăm care din cele două e mai autentic pune o falsă problemă, la fel aceea de a considera că al doilea moment nu ar fi decât o retrăire ori o transcriere a celui dintâi. E clar că imaginea suscitată în deschiderea limbajului e anticipată de o experienţă reală a trecutului, nefiind însă totodată predeterminată. Deşi trecutul nu e doar prezent drept condiţie de posibilitate a naşterii imaginii ci şi re-prezentat în şi prin aceasta, el

[23] „Ceea ce facem să devină al nostru, însuşindu-ni-l pentru noi înşine, nu e o experienţă străină sau o intenţie îndepărtată, ci orizontul unei lumi spre care duce opera" (Paul Ricœur, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010, p. 116).
[24] Cf. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1976, pp. 9-12.
[25] Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976, pp. 137, 147, 149, 152).

nu determină strict cauzal emergenţa limbajului. Ceea ce pare să fie o cauză ocazională e recuperat, reconvocat nu într-o retrăire repetitivă, imitativă, ci sublimat în „forma pură a limbajului", în noutatea imprevizibilă a unei imagini surprinzătoare. Este un act de transcendere creatoare, de recunoaştere a ceea ce e numit, ca ceva nemaiîntâlnit, pus în deschiderea devenirii.[26]

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1987
Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981
Bachelard, Gaston, *Le Droit de rêver*, PUF, Paris, 1970
Bachelard, Gaston, *Flacăra unei lumânări*, Anastasia, Bucureşti, 1994
Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, Univers, Bucureşti, 1980
Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, Est, Paris, Bucarest, Jérusalem, 2005
Burgos, Jean, *Imaginar şi creaţie*, Univers, Bucureşti, 2003
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Univers, Bucureşti, 1971
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii*, Nemira, Bucureşti, 1999
Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976
Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964
Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1976
Rilke, Rainer Maria, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, Univers, Bucureşti, 1982
Rilke, Rainer Maria, *Elegiile duineze. Sonetele către Orfeu*, Univers, Bucureşti, 1978
Ricœur, Paul, *Metafora vie*, Univers, Bucureşti, 1984
Ricœur, Paul, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010
Sartre, Jean-Paul, *L'imagination*, Quadrige / PUF, Paris, 1983
Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988
Wunenburger, Jean-Jacques, *Filosofia imaginilor*, Polirom, Iaşi, 2004

[26] „În această experienţă, atât de bine descrisă de Proust, este vorba nu de supraimprimarea unei imagini vechi şi a unei imagini contemporane, ci de o atitudine reprezentativă care face să coincidă un conţinut de experienţă din trecut cu un conţinut de experienţă din prezent". Astfel, imaginea mnezică regăseşte, graţie percepţiei, „o intensitate actuală, ceea ce face posibilă conştientizarea identităţii şi deci atemporalităţii lor" (Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004, pp. 51, 52).

NATIONALISM AND PROBITY

Petronela-Gabriela ȚEBREAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Constantin Fântâneru's publishing activity is mainly related to "Universul" ["Universe"] and then to "Universul literar" ["Literary Universe"], social and literary publications. Less known are his articles published in the nationalist doctrine newspaper "Ideea liberă" ["Free idea"], that are attractive by his speculative ideas. His adherence to doctrine can be justified by the promise of preserving the integrity of national and local specificities, both integrated into a new humanism.

Keywords: nationalist doctrine, integrity, humanism, spiritual foundation

Un palier mai puțin cunoscut al preocupărilor scriitorului Constantin Fântâneru este activitatea sa publicistică, începută după afirmarea cu microromanul *Interior* (1932). Activitățile sale, inițial insignifiante și de ordin secundar dobândesc treptat un suflu autentic și notabil prin cronicile literare publicate în „Universul" și, ulterior, în „Universul literar".

În privința biografiei sale, se poate menționa că în 1935 i se oferă șansa de a intra în redacția ziarului „Prezentul" condus de Virgil Madgearu și „conceput ca să lupte împotriva cotidianului liberal «Argus» prin difuzarea ideilor noi în economia politică"[1]. La recomandarea lui Paul Sterian, colaborator al periodicului, Constantin Fântâneru este angajat pe un post de secretar. Fiind un ziar cu specific economic și financiar, cu numeroase studii de caz și statistici, semnatarii articolelor sunt avocați, juriști, economiști, funcționari superiori ai Ministerului de Finanțe sau ai Băncii Naționale, profesori universitari în domeniu (Ernest Ene, Leon Paves, Constantin Tonegaru, Petru Roman, Mircea Durma etc.). Pe lângă rubricile specifice, *Cronica financiară*, *Cronica fiscală*, *Cronica agricolă*, *Acte juridice și comerciale*, *Ultima oră*, apar și secțiunile *Cronică dramatică*, *Cărți și reviste*. Autorul nu semnează niciun articol în „Prezentul", având îndatorirea prioritară de a întocmi dosare de presă și de a corecta articolele în vederea publicării: „Lipsit de cunoștințe economice, străin de doctrinele lui R. Bücher și W. Sombart, nefamiliarizat cu problema breslelor și a băncilor rurale, e totuși angajat pentru strângerea știrilor din presă și pentru rescrierea unor articole ce trebuiau făcute «publicabile».[2]

Din consemnările sale memorialistice reținem atenția câteva aspecte neobișnuite despre mediul gazetăresc al „Prezentului". Apartamentul vechi și mizer al redacției contrastează cu prestanța colaboratorilor prezentabili, eleganți, aparținând protipendadei capitalei. Cu toate că tânărul Constantin Fântâneru este doct, educat, un scriitor afirmat, secretarul de redacție îl tratează cu nervozitate și reticență mai ales când sarcinile sunt îndeplinite parțial prin omiterea unor semnalări din presă: „Tăiam cu foarfeca în fiecare dimineață tot ce se scria în presă despre ziarul *Prezentul*, despre colaboratorii lui, despre articolele de fond. Lipeam apoi cu meticulozitate într-un dosar toate aceste tăieturi, menționând data și publicația din care erau decupate."[3] Mediul este neprielnic afirmării și evoluției sale, ceea ce-l determină să caute alte oportunități profesionale.

---

[1] Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, Ediție și îngrijirea textului de Aurel Sasu și Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009, p. 13.
[2] Aurel Sasu, *Prefață*, *op. cit*., p. 9.
[3] Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, *op. cit*., p. 13.

De la redacția publicației „Prezentul” trece, la începutul anului 1936[4], la cea a ziarului „Universul”, unul dintre cele mai influente ale epocii, scriitorul oferind o lămurire a circumstanțelor care i-au favorizat schimbarea, și anume: „Prin recomandarea părintelui unui elev, pe care îl meditam și care era prieten cu Ștefan Brăiloiu, unul din ginerii lui Stelian Popescu”[5]. Condus de Stelian Popescu, ziarul „Universul” este un bine titrat periodic al vremii. Nici aici nu este angajat ca să-și valorifice abilitățile exegetice, ci sub titulatura de „șef de cabinet”[6], Constantin Fântâneru îndeplinește numeroase sarcini de secretariat evocate în romanul de factură autobiografică *Slujba din hol* (2009).

În cadrul redacției cunoaște personalități importante din domeniile politic, social și economic (mareşalul Antonescu, profesorul neurolog Gheorghe Marinescu, criticul literar Nichifor Crainic, poetul George Gregorian, scriitorul politician I. Al. Brătescu-Voinești etc.), dar rolul său principal era de intermediere, de facilitare a întrevederilor patronului cu vizitatorii de seamă. În ziarul „Universul” sunt publicate sub semnătura lui (Constantin Fântâneru, C. Fântâneru, F., f.) cronici literare, cronici plastice, note informative, articole de conotație religioasă care anunță acuitatea analitică, subtilitatea interpretării și precizia asertivă a viitorului cronicar literar de la „Universul literar”. Se pot întrezări în rândurile scrise diversitatea lecturilor din variate arii de cunoaștere (literatură, critică, filosofie, religie etc.) și tendința de valorizare a textelor printr-o abordare demnă, uneori deghizat-polemică, fără delimitări deranjante, incisive. Este poate activitatea cea mai prolifică a autorului în domeniul criticii de întâmpinare, întrucât reușește să fundamenteze câteva principii hermeneutice și să respecte un program estetic. Din păcate, spre finalul activității sale la „Universul literar” (1941), și-a pierdut din acuratețea exegetică.

Ceea ce face subiectul acestui articol este colaborarea scriitorului la revista bilunară de doctrină și polemică naționalistă „Ideea liberă” (din septembrie 1937 până în ianuarie 1938). Asemeni altor tineri cuceriți de idealul promis de doctrina extremistă, Constantin Fântâneru se implică în dezbaterile vremii, cu mențiunea că își păstrează câteva din „obsesiile”, ideile care l-au preocupat întreaga existență. El colaborează „alături de câțiva prieteni cu experiență și prestigiu în rândurile generației tinere”[7], printre care: N. Porsenna, Vintilă F. Pantazopol, Emanuel Voinescu, Mihail Polihroniade, Mircea Mateescu, N. N. Teianu, Mihai Niculescu, I. Gr. Periețeanu, Radu Gyr, Simion Stolnicu.

Perspectiva integrității naționale și a păstrării specificului autohton prin naşterea unui nou umanism vehiculat de ideologia legionară justifică parțial adeziunea doctrinară a lui Constantin Fântâneru: „Omul nou cere să dăm semnificație orișicui și la orice, faptelor noastre, în primul rând (...) Pornind de la teme simple de îndemânare și aspect cotidian, omul nou ar sfârși în mod firesc, în absolut. Legăturile sale cu spiritualitatea ar fi indicate prin vocație. (...) Solidaritatea națională și integrarea în istorie ar fi dominantele soartei sale.”[8]

Interesul autorului pentru ideologia legionară transpare și în câteva articole publicate aproximativ în aceeași perioadă (sfârșitul lui 1937 – începutul lui 1938) în ziarul „Universul”, unde se dovedește a fi partizanul mișcării naționaliste din considerente personale: „Mișcarea

---

[4] Printre primele texte semnate de Constantin Fântâneru, apărute în luna februarie și martie 1936, se găsesc conferințele prof. dr. Chr. Musceleanu, *„Știință și adevăr”* (în „Universul”, anul 53, nr. 37, 7 februarie 1936, p. 10), respectiv *„Radiațiunile materiei vii”* (în „Universul”, anul 53, nr. 62, 3 martie 1936, p. 8).

[5] Constantin Fântâneru, *Jurnale*, vol. II. *Semenul uitat*, Ediție critică de Aurel Sasu, Liliana Burlacu şi Doru George Burlacu, Prefață și notă asupra ediției de Aurel Sasu, Editura Comunicare.ro, Editura Eikon, București, 2012, p. 93.

[6] Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, *op. cit.*, p. 14.

[7] Victor Durnea, *O restituire incompletă: proza lui Constantin Fântâneru*, în „Convorbiri literare”, anul CXXXVII, octombrie 2003, nr. 10 (94), p. 79.

[8] Constantin Fântâneru, *Omul nou*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 7, 14 noiembrie 1937, p. 8.

naționalistă de azi excelează prin puritate, prin rezervă de altruism, prin capacitate de jertfă. Ea își are stilul său de viață, din care nu lipsește smerenia ortodoxă, dar nici vigoarea latină. Reforma e dublă, în suflet și în fapte."[9] Nu se poate omite în acest context faptul că el se erijează de-a lungul întregii sale activități într-un căutător al purității în artă, al valențelor religioase și teleologice, al urmelor civilizației și culturii greco-latine în scrierile modernilor. Din acest punct de vedere, ideologia a corespuns crezului și așteptărilor sale intime de a vedea impusă „supremația artei mari"[10] în rândul tinerilor care au identificat în doctrina legionară „o direcție de muncă intelectuală și o metodă de determinare a specificului românesc"[11], o modalitate de a asigura emersiunea creațiilor naționale pe plan universal și evidențierea virtuților autohtone printr-un proces de purificare etică.

De asemenea, se observă atitudini antisemitice explicit exprimate: „Evreii nu iubesc România și cu atât mai mult pe români. Orgoliul de popor ales îl arborează cu trufie la primul prilej pe care îl au, iar pentru tine, neam legat de pământul tău de mii de ani, n-are decât dispreț. (..) le este indiferentă țara în care vor trăi numai să fie bogată și buna credință a locuitorilor să aibă ceva din primitivitatea patriarhală."[12] Pornind cu premisa că intervențiile străinilor provoacă un regim de panică și chiar o lipsă de încredere în victoria „românismului" – ca afirmare a spiritualității – autorul lansează diatribe acerbe: „Fiindcă evreii sunt buni psihologi, cunosc nepăsarea streinilor în documentarea lor asupra României. Își iau ei misiunea de a documenta și de a sugera demersuri. Și din informațiile lor, România reiese, într-adevăr, că e o țară cine știe din ce parte a globului, fără geografie și fără istorie, care poate fi foarte lesne pusă la punct prin dojeniri diplomatice!"[13] Ceea ce combate este, paradoxal, spiritul speculativ, de care el însuși dă dovadă în articolele sale. Aserțiunile dețin un rol informativ, fără a instiga realmente la revoltă. Totuși, ideile exprimate sunt părtinitoare, sunt circumscrise direcției impuse de orientarea publicației.

Iubirea de patrie este o prerogativă a spiritului naționalist. Așa cum țăranul făcea dovada unui „agnosticism înțelegător"[14], o cunoaștere virtuală, o acceptare a misterului ca atare, fiindcă e creația divinității care i-a dat un sens necunoscut omului, „patriotul are o intuiție foarte netă a eternității" [15]. Raportarea omului la propria patrie este și o chestiune de probitate morală, ființa umană fiind parte integrantă a istoriei sale, privită într-o perpetuă devenire: „Lui îi este aproape imposibil să conceapă dispariția neamului său, ștergerea lui din istorie. (...) Sentimentul patriotic începe așadar să fie o problematică a ieșirii din condiția umană, adică a realizării de sine."[16]

Câteva afirmații devin axiome ale realităților imuabile, ce par a transcende timpul și epoca: „A prețui un om politic adevărat înseamnă a te complace într-un mănunchi de abstractizări care nu au altă valoare decât aceea că sunt propriile noastre atitudini față de politic şi social. (…) Idealul nu se măsoară după dimensiuni, ci după intensitate, cu credinţa

[9] Idem, *Ovid Densusianu-fiul: „Furtuna", roman*, în „Universul", anul 54, nr. 353, 23 decembrie 1937, p. 10.
[10] Idem, *Cartea în 1937*, în „Universul", anul 55, nr. 3, 4 ianuarie 1938, p. 8.
[11] *Ibidem*, p. 8.
[12] Idem, *O poziție câștigată pentru totdeauna*, în „Ideea liberă", anul I, nr. 17, 30 ianuarie 1938, p. 7.
[13] Idem, *Regim de panică*, în „Ideea liberă", anul I, nr. 15, 16 ianuarie 1938, p. 7.
[14] Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, Îngrijirea ediției, adnotări, nota asupra ediției și tabelul biobibliografic de Ileana Băncilă, ediția a II-a, Editura Marineasa, Timișoara, 1995, p. 114.
[15] Constantin Fântâneru, *Sentimentul iubirii de Patrie*, în „Ideea liberă", anul I, nr. 8, 21 noiembrie 1937, p. 6.
[16] *Ibidem*, p. 6.

şi sinceritatea cu care îl alimentăm."[17] Se impune, aşadar, ca o necesitate trecerea în plan secund a pragmatismului, a imposturii prin exacerbarea trăirilor veritabile şi oneste.

Românilor le lipsesc rădăcinile, fondul, pentru a avea forme bine fundamentate, dar şi cunoaşterea folclorului, a misterelor daco-romane ce le configurează profilul. Evident că teoria maioresciană a formelor fără fond revine programatic în articolele autorului: „A existat o evadare spre India şi una spre America – au încercat să le facă momente de spiritualitate românească; trebuia o cunoaştere a realităţilor româneşti."[18] Influenţa gânditorilor de notorietate din Europa a fost una benefică, în sensul devenirii întru sine, de punere în practică a unei voinţe eliberatoare: „Generaţia actuală a avut o sete sinceră de cunoaştere şi maeştrii pe care şi i-a luat din apus: Gide, Kierkegaard, Papini au turburat-o real. (...) Generaţia s-a umilit pe sine nu spre a-şi dovedi virtutea mântuirii prin confesiune sau prin renunţare la orice aspiraţie de depăşire, ci din oroare de propriul său destin şi împotriva neşansei şi mediocrităţii."[19]

Constantin Fântâneru a făcut parte din generaţia anilor '30, caracterizată prin teribilism, insurgenţă şi care a ştiut într-o oarecare măsură să se promoveze. Petru Comarnescu, consacrat pe plan literar ca exeget, este considerat de Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Ionescu ca un lider al generaţiei lor, datorită faptului că a dinamizat o serie de grupări literare (*Gruparea Intelectuală*, *Forum*, *Criterion* ş. a.). În cadrul grupărilor vremii, Constantin Fântâneru ar putea fi integrat celor încrezători în „idealul cultural neoclasic, umanist, universalist, echilibrat"[20] (Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Tudor Vianu, Camil Petrescu). În definitiv, cu toţii au fost preocupaţi de valorificarea unor teme precum: experienţele inedite, problematica identităţii şi a marginalităţii, revolta şi refuzul promiscuităţii, negarea legilor şi a convenţiilor sociale pentru afirmarea libertăţii. S-a remarcat, pe bună dreptate, orientarea spre alte centre iradiante ale vieţii, valorificarea unor subiecte fecunde de substanţă antropologică şi psihologică în configurarea unui umanism adecvat tendinţelor socio-culturale.

Colaborarea la revista „Ideea liberă" este una de scurtă durată, pasageră. Nici în istorii literare, nici în scrieri memorialistice nu se găsesc informaţii despre implicarea lui în mediul gazetăresc. În concluzie, numai selecţia textelor veritabile ce denotă spiritul analitic, acuitatea investigaţiei, subtilitatea judecăţilor valorizante, având mereu în centru omenescul, adevărul imuabil al fiinţei şi ideile eterne, face ca activitatea publicistică să primească consistenţă. Articolele cu amprentă subiectivă evidentă, prin subordonarea viziunii analitice domeniului religios, pierd din valoare şi relevanţă.

Bibliografie

Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, Ediţie şi îngrijirea textului de Aurel Sasu şi Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.

Idem, *Jurnale*, vol. II. *Semenul uitat*, Ediţie critică de Aurel Sasu, Liliana Burlacu şi Doru George Burlacu, Prefaţă şi notă asupra ediţiei de Aurel Sasu, Editura Comunicare.ro, Editura Eikon, Bucureşti, 2012.

Idem, *Omul nou*, în „Ideea liberă", anul I, nr. 7, 14 noiembrie 1937, p. 8.

Idem, *Ovid Densusianu-fiul: „Furtuna", roman*, în „Universul", anul 54, nr. 353, 23 decembrie 1937, p. 10.

Idem, *Cartea în 1937*, în „Universul", anul 55, nr. 3, 4 ianuarie 1938, p. 8.

[17] Idem, *Personalităţi politice veritabile şi altceva*, în „Ideea liberă", anul I, nr. 11, 12 decembrie 1937, p. 13.
[18] Idem, *Momentul „România"*, în „Ideea liberă", anul I, nr. 5, 31 octombrie 1937, p. 6.
[19] *Ibidem*, p. 6.
[20] Mircea Vulcănescu, *Spiritualitate*, în „Criterion", anul I, nr. 1, 15 octombrie 1934, p. 4.

Idem, *O poziție câștigată pentru totdeauna*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 17, 30 ianuarie 1938, p. 7.

Idem, *Regim de panică*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 15, 16 ianuarie 1938, p. 7.

Idem, *Sentimentul iubirii de Patrie,* în „Ideea liberă”, anul I, nr. 8, 21 noiembrie 1937, p. 6.

Idem, *Personalități politice veritabile și altceva*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 11, 12 decembrie 1937, p. 13.

Idem, *Momentul „România”*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 5, 31 octombrie 1937, p. 6.

Durnea, Victor, *O restituire incompletă: proza lui Constantin Fântâneru*, în „Convorbiri literare”, anul CXXXVII, octombrie 2003, nr. 10 (94), p. 79.

Vulcănescu, Mircea, *Spiritualitate*, în „Criterion”, anul I, nr. 1, 15 octombrie 1934, p. 4.

POSTMODERN VS. TRANSMODERN – KAFKA

Ştefan VLĂDUȚESCU and Dan Valeriu VOINEA
University of Craiova

Abstract: The study starts from the reality that today we are experiencing a postmodernity that tends to transform into a transmodernity. As it is known, the cultural, epistemological and methodological feature of postmodernism is deconstruction. Since, through communication, postmodernism has itself become canonical, it turned into transmodernism. Deconstruction (specific to postmodernism) generated the reintegration (unification – specific to transmodernism), and postmodernism thus impregnated transmodernism. Interpreted in the contemporary context, Franz Kafka's work proves to be actual. Kafka passes beyond his epoch, is postmodern and transmodern. Our research shows that Kafka's actuality consists, above all, in the human values promoted in his works and in the methods of delegitimizing humanity (the tyre technique, the de-senzationalizing technique, the delegitimizing description technique, the technique of anamorphotic perspective).

Keywords: Kafka, postmodernism, transmodernism, delegitimizing techniques.

1. Introducere

Opera lui Kafka este, împreună cu aceea a lui Proust, opera cea mai radicală a secolului XX: adevărată răscruce a gândirii, loc unde se întretaie drumurile imaginarului şi unde se delimitează calea regală ce duce de la maladie la cunoaşterea lumii. Pornind de la linişte, punctul în care mitul maladiei sfârşeşte, până la cuvintele prin care se ajunge la o nouă reprezentare a lumii, Kafka, traversează epoca modernă, ieşind din această epocă. El depăşeşte şi delegitimează toate figurile şi miturile modernului: ţara ploioasă, timpul oprit, orele vide şi perplexe, delirul imobilităţii, senzaţia răului de mare pe uscat, ameţeala metropolitană, precaritatea, caducitatea, tranzitorietatea şi maladia. În cartea sa, după care am citat trăsăturile modernului, *Mituri şi figuri ale modernului*, Franco Rella arată că epoca modernă ţine de la 1800 până la 1950 şi ea este "timpul în care fatuitatea şi plictiseala (…) sunt trăite ca evanescenţă a limitelor lumii" (Rella F., 1981, p. 6).

Profesorii Antonio Sandu şi Oana Alina Bradu vorbesc despre două "paradigme conceptual metodologice": paradigma posmodernă şi paradigma transmodernă. Aceştia arată că paradigma postmodernă este "centrată pe o deconstrucţie" ce merge "până la nivelul identificării constructelor ce stau la baza înţelegerii realităţii de către subiecţi" şi că paradigma transmodernă s-a constituit ca o "re-integrative perspective that focuses on the correlation and interdependence of social subsystems reconstruction social reality" (Bradu & Sandu, 2009, p. 102).

Kafka nu este un modern ortodox, ci un postmoden şi un transmodern. Pentru a ne exprima cu cuvintele sale, despre Picasso, Kafka "este un deformator cu voinţă. (…) El se mărgineşte să noteze deformările care încă n-au pătruns în câmpul conştiinţei noastre" (Apud Garaudy R., 1968, p. 191) . Şi adaugă "Arta este o oglindă care «o ia înainte», ca un ceasornic" (Apud Garaudy R., 1968, p. 191). Kafka însuşi a luat-o înainte, ca un ceasornic; prin romanele sale el survolează anul 1950 în miezul zilei şi trece încoace spre noi. E un bolid ce nu se poate opri, lasă în urmă, iese din limitele modernităţii şi devine contemporanul nostru, devine postmodern, hipermodern cum zice G. Lipovetsky.

Conceptul de postmodern a fost elaborat în Italia şi Statele Unite, după 1965. El a desemnat mai întâi societatea superindustrializată de după 1950, vezi David Bell (*The*

Coming of Port-Industrial Society, New York, 1973) şi A. *Touraine (La société postindustriale*, H. Mulino, Bologna, 1970).

În 1971, Ihab Hassan uzează conceptul într-o lucrare de critică literară (*The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*, Oxford U.P., New York, 1971).

Conceptul începe să circule apoi şi se impune definitiv după 1975. În 1979, la Paris, Jean François Lyotard publică lucrarea *Condiţia postmodernă (La condition postmoderne),* care este apoi tradusă în italiană, spaniolă şi germană. În Italia lucrarea cunoaşte două ediţii într-un singur an, 1981. După a doua ediţie vom cita noi:

"Simplificând la maximum, putem considera «postmodernă» neîncrederea faţă de meta naraţiuni. Este vorba, fără îndoială, de un efect al progresului ştiinţific; care presupune mai departe la rândul său neîncredere. Desuetudinii, învechirii dispozitivului metanarativ de legitimare îi corespunde în particular criza filozofiei metafizice (…). Funcţia narativă îşi pierde functorii, îşi pierde marii eroi, marile pericole, marile peripluri şi marile scopuri. Ea se împrăştie într-o nebuloasă de elemente lingvistice narative, dar şi denotative, prescriptive, descriptive etc., fiecare dintre ele vehiculând valenţe pragmatice sui generis. Fiecare dintre noi trăieşte la răscrucea mai multor astfel de elemente. Noi nu formăm combinaţii ligvistice în mod necesar stabile, iar proprietăţile lor nu sunt în mod necesar comunicabile" (Lyotard J.-F., 1981, p. 6).

Pentru omul postmodern criteriile de validare s-au schimbat: valoroase sunt doar creaţiile care se legitimează singure în contemporaneitate.

Pe omul postmodern nu-l mai convinge istoria, el trăieşte fără a face apel la realitate, el se vrea centru de iradiaţii, rege al unui "imperialism al realului", cum zice H. Blumenberg în cartea sa despre mitul naufragiului (Blumenberg H., 1979, p. 17).

Pentru postmodernitate istoria literaturii nu mai are justificare, singura istorie este prezentul, singura literatură este cea a prezentului, cea care absoarbe din trecut ceea ce o fundamentează ca prezent. Omul postmodern nu are decât prezent.

Astăzi, arată Lyotard, "suntem în faţa unui proces de delegitimare care vine din exigenţa de legitimare" (Lyotard J.-F., 1981, p. 72). Naraţiunea postmodernă "nu produce cunoscutul, ci necunoscutul" (1981, p. 109), iar singurul ei mod de legitimare este un subiect cognitiv şi practic ce presupune un erou al cunoaşterii sau unul al libertăţii (1981, p. 58).

Recitindu-l pe Kafka, am trăit nostalgia naraţiunii pierdute.

Ipoteza noastră de lucru este că romanul lui Kafka este un roman postmodern, unul care nu produce cunoscutul, ci necunoscutul, unul în care nimic nu se mai legitimează printr-o convenţie, în care totul se legitimează prin sine, dacă se poate legitima, iar dacă nu, dispare ca un preconcept prea mult uzat şi prea puţin vital.

Pentru demonstraţie ne vom baza pe *Procesul* şi doar incidental pe *Castelul* pentru a nu lungi expunerea, încercând să arătăm că primul este un roman al delegitimării libertăţii, iar al doilea un roman al delegitimării cunoaşterii, în timp ce eroii lor sunt antieroi ai libertăţii şi, respectiv, ai cunoaşterii.

2. Descriere şi interpretare

Descrierea şi interpretarea sunt luate în sensul lor dialectic pe care li-l dă Michel Charles în *Retorica lecturii*, 1977, p. 9: "orice descriere este o interpretare, dar şi contrariul este adevărat".

Descrierea adevărată este deontică. Vom adopta un sistem de descriere bazat pe : *Figuri*, vol. III (Genette G., 1972, p. 39) de G. Genette, *Logica povestirii* (Bremond C., 1981) de Claude Bremond, *Descrierea şi interpretarea textului narativ* (1981), editată de Universitatea din Padova (1981) şi pe *Structurile şi timpul* (Serge C., 1974) de Cesare Segre.

3**. Naraţiunea**

3.1. Elementele narative

Parafrazele rezumative ale subiectelor şi ale fabulelor în ambele romane coincid în parte, excepţia o fac pasajele în care acţionează mecanismul fenomenologic de legitimare.

Josef K. este arestat, discută cu inspectorul, apoi cu domnişoara Bürstner. Are loc primul interogatoriu în prima duminică; în a doua, Josef K. găseşte sala goală, întâlneşte studentul şi vizitează birourile tribunalului. Prietena domnişoarea Bürstner se uită la acesta şi-i arată că are şi ea cunoştinţă despre proces. Unchiul său află de proces, vine să-l ajute; îl duce la avocatul Huld unde o cunoaşte pe Leni. La birou, nu mai dă atenţie clienţilor; dar unul dintre ei, un industriaş, îl îndrumă spre pictorul Titorelli ce-i trimite ajutor. După aceasta se hotărăşte să renunţe la serviciile avocatului său. Aici îl cunoaşte pe negustorul Block. Trimis de directorul băncii sale să ducă la catedrală un client italian, Josef K. ascultă de la preotul tribunalului parabola legii. La un an după arestare, Josef K. este asasinat.

3.2. Elemente non-narative

Informaţii

Locuri în care se desfăşoară acţiunea: în casa doamnei Grubach, unde Josef K. şi domnişoara Bürstner stau cu chirie, în biroul de la bancă, în tribunalul improvizat de la etajul al cincilea al unei case, în casa avocatului Huld, în catedrală şi la marginea oraşului.

Timpul la care face referire povestirea

Povestea se desfăşoară timp de un an cu întreruperi atât în subiect, cât şi în fabulă.

Indicii

Indiciile asupra personajelor, asupra vremii şi asupra obiectelor sunt rare; se pot, totuşi, remarca: profesia de procurist a lui Josef K. şi dorinţa lui de libertate, ajutorul inutil pe care-l oferă toate celelalte personaje şi ploaia de la intrarea în catedrală.

3.3. ***Discursul naraţiunii***

Timpul

Subiectul este secţionat în zece capitole. Prima povestire se desfăşoară de la ora opt dimineaţă până la ora 12 noaptea. Segmentul retrospectiv (analepsa) prezintă o încărcătură variabilă şi este inserat înainte de a veni acasă în acea zi.

Amplitudinea analepsei este foarte redusă; amplitudinea maximă corespunde încărcăturii maxime. Fiecare capitol cuprinde, fără analepse, o zi incompletă din viaţa lui Josef K.

Analepsele repetitive cele mai importante sunt: grija lui Josef K. pentru proces şi mita pe care o presupune salvarea, achitarea.

3.4. Durata (Viteza)

Pauzele descriptive sunt mici (timpul subiectului este aproape simultan cu cel al fabulei). Elipsele sunt mari şi esenţiale, ceea ce duce la o neclaritate a fabulei. Intâlnim multe scene, timpul povestirii şi cel al istoriei coincid. Josef K. rămâne, deci, aproape tot timpul în scenă.

3.5. Modul şi vocea

Naratorul nu este unul dintre personajele povestirii şi se prezintă ca exterior şi omniscient, el este extradiegetic – heterodiegetic.

Am notat esenţa informaţiilor temporale utile pentru a data toate părţile istoriei.

Interpretarea naraţiunii postmoderne

În afară de discuţie este că opera kafkiană, ca orice operă mare dealtfel, este o operă deschisă, o operă deschisă tuturor interpretărilor, “un voiaj fără sfârşit prin secole şi cărţi”,

cum zice Marthe Robert, (1963, p. 203) citată şi de Ion Vartic (1977, p. 150) şi de Mariana Şora (1968, p. 9).

Dar tot în afara discuţiei este şi că, aşa cum arată Fritz Martini (1972, p. 502), "orice interpretare univocă a operei sale este sortită eşecului; ba mai mult, trebuie găsite pentru el categorii estetice şi existenţiale proprii". Acestea sunt dovedite şi de bibliografia imensă a operei, pe care o înregistrează Peter U. Beicken (1974). Pentru interpretările înregistrate până acum trimitem la rezumatele lui Peter U. Beicken. Aici se dovedeşte că opera kafkiană nu şi-a pierdut efectul, căci "o operă trăieşte atât timp cât îşi exercită efectul", după afirmaţia lui Kark Kasik (Apud Corbea A., 1980, p. 151).

Oricum, *Procesul* şi *Castelul* au fost prezentate fie ca romane pe aceeaşi temă (Garaudy R., 1968, p. 179), fie ca opuse (pe teren romanesc părerea este susţinută de Ion Vartic) (Vartic I., 1977, p. 157). Adevărul soluţiei de mijloc a devenit deja o figură retorică şi nici noi nu vom ieşi din ea. Cele două romane, ca două cărţi diferite, se opun, dar, totodată, se continuă. S-ar putea chiar zice că parabola legii din *Procesul* este explicitată în *Castelul*.

Kafka din *Castelul* ar fi putut fi arestat într-o dimineaţă, avea toate motivele, iar Josef K. din *Procesul* ar fi putut părăsi oraşul pentru a merge într-un sat. K. şi Josef K. sunt experienţe gemene în situaţii existenţiale diferite. Două lucruri sunt clare: că realitatea romanescă din cele două romane nu se legitimează nici pentru eroi nici pentru cititori, amândoi sunt surprinşi, sunt preanunţaţi sau înşelaţi în orizontul-sistemul lor de aşteptare.

4. Procedee de delegitimare

4.1. Delegitimarea naraţiunii prin descriere

"Pe Josef îl calomniase pesemne cineva, căci fără să fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineaţă arestat. În dimineaţa aceea, bucătăreasa doamnei Grubach (…) nu se ivi la ora obişnuită. (…) Josef K. mai aşteaptă o clipă. (…) Apoi, flămând şi mirat totodată, sună. Imediat se auzi o bătaie în uşă şi în cameră intră un bărbat" (Kafka F., 1965, p. 39). Urmează acum prezentarea scenei arestării. Câteva lucruri se observă imediat: că prima frază are verbele propoziţiilor la timpul trecut, pe când cele ce urmează au verbele la timpul prezent; deci, povestirea, nararea este la trecut, iar descrierea, prezentarea este la prezent; naraţiunea precede şi elimină surpriza descrierii; aflăm că a fost arestat şi apoi vedem cum a fost arestat. Planul naraţiunii şi al descrierii nu sunt paralele şi se interferează, încât între ele se creează o tensiune delegitimantă: descrierea invalidează şi delegitimează naraţiunea; nu naraţiunea, ci descrierea consumă arestarea. Între naraţiune şi descriere există deci un mecanism fenomenologic automat de delegitimare. Situaţia este aceeaşi şi în *Castelul*.

4.2. Tehnica surprizei refuzate

Romanele încep în zona surprizei care contrazice sistemele de aşteptare. Pentru Josef K. existenţa autentică începe cu o surpriză: "bucătăreasa doamnei Grubach (…) nu se ivi la ora obişnuită. Asemenea lucru nu se mai întâmplase niciodată" (Kafka F., 1965, p. 39).

Autenticul începe odată cu agresiunea non-repetitivului, odată cu intrarea în unicitatea surprizei. Josef K. nu suportă surpriza, pentru el lucrul cel mai urgent în surpriză este realizarea surprizei: "pentru el era mult mai urgent acum să-şi clarifice situaţia" (Kafka F., 1965, p. 42). Tribunalul agreează surprizele. Josef K. nu le acceptă sau dacă le acceptă le refuză tragicul: "sunt, firește, foarte surprins, doar că atunci când te afli de treizeci de ani pe lume şi când ai fost nevoit să răzbaţi singur, aşa cum mi s-a întâmplat mie, te imunizezi şi nu iei prea în tragic surprizele" (Kafka F., 1965, p. 49).

Josef K. este vinovat că ignoră semnificaţiile experienţei şi că nu se supraveghează, de aceea inspectorul îi cere: să se "supravegheze mai mult" (Kafka F., 1965, p. 50). El însuşi nu-şi dă seama că este vinovat şi susţine aceasta în faţa tribunalului. Singura salvare ar fi tăcerea, păstrarea secretului, pentru că "dacă află toată lumea cum stau lucrurile, atunci urmează pedeapsa" (Kafka F., 1965, p. 124). Asta o spune unul dintre cei pedepsiţi, un om al

tribunalului, Willen. Lucrul nu s-a observat până acum, fiindcă a funcţionat convenţia că oamenii tribunalului nu ar putea delegitima tribunalul. Pedepsiţi, Willen şi Franz devin oameni normali, care au încheiat un proces. A nu accepta procesul înseamnă a fi de două ori vinovat: întâi pentru că îşi imaginează că există o singură, o unică realitate, când, de fapt, sunt mai multe lumi posibile, apoi pentru că în singura realitate care are statut pentru tine nu accepţi surpriza, elementul care o delegitimează.

Legitimarea pe care o face romanul kafkian este o delegitimare. În societatea postmodernă, citǎm după Lyotard, "justiţia devine astfel referentul unei mari nonacţiuni, cu acelaşi titlu de veritabilitate" (Lyotard F., 1981, p. 6).

Camus însuşi, vorbind în *Mitul lui Sisif* despre firescul personajului şi al cititorului şi arătând că romanul kafkian este romanul unui personaj absurd, el însuşi dovedeşte că "cu cât *Procesul* este mai absurd, cu atât «saltul» exaltat din *Castelul* apare mai emoţionant şi mai ilegitim" (Camus A., 1969, p. 144). Ambele romane, însă, figurează un proces de ilegitimare.

4.3. Tehnica anvelopei şi tehnica desenzaţionalizării

Două tehnici kafkiene au împiedicat observarea condiţiei postmoderne a romanului kafkian, condiţia delegitimării lui: tehnica anvelopei şi tehnica desenzaţionalizării.

Tehnica anvelopei face ca modelul narativ, semnificaţiile narative şi ideile să fie învăluite în mai multe rânduri de fapte, oarecum contradictorii, fapte care protejează şi obscurizează în acelaşi timp ideile şi semnificaţiile.

Omul postmodern acceptă contradicţia şi minciuna, el acceptă paralogia, iar K. şi Josef K. sunt oameni postmoderni, ei ştiu că sunt minţiţi, dar se comportă ca în faţa adevărului. Josef K. este informat că pictorul Titorelli "e mincinos" (Kafka F., 1965, p. 174) şi, totuşi, merge să-i ceară ajutorul. Pentru el, ca şi pentru K: din *Castelul*, garanţiile sunt necesare, dar nu cardinale şi definitive, sunt fără valoare.

"Garantarea aceasta, se spune în *Procesul,* nu este un simplu angajament formal, ci o adevărată cauţiune, un lucru care obligă" (Kafka F., 1965, p. 195), asta o spune Titorelli. Josef K. îi arată că se contrazice, ştie că minte, dar îi acceptă argumentele. A achiesa la argumente înseamnă a intra într-un raţionament care nu este al tău. Aceasta echivalează cu a te preda concluziilor celuilalt. A accepta argumentele duce automatic la a fi învins de concluziile ce urmează inexorabil.

Un om al *Castelului* îi zice lui K.: "Garanţiile sunt deci necesare, cred c-o să recunoaşteţi, dragă domnule" (Kafka F., 1965, p. 64).

Dificultatea percepţiei vine la Kafka dintr-o fervoare a adevărului, din dorinţa de a epuiza o observaţie: ori că omul trebuie să parcurgă un proces pentru a deveni liber, ori că trebuie să asalteze un castel pentru a cunoaşte. Ambele variante sunt prezentate ca eşecuri, dar ele nu sunt eşecuri, căci drumul spre libertate şi/sau drumul spre cunoaştere sunt nişte adevăruri, chiar dacă libertatea sau cunoaşterea sunt false, sunt erori, sunt eşecuri. Să ne gândim la Emirul lui Macedonski. Tehnica desenzaţionalizării se realizează pe un principiu de explozie negativă şi pe o binecunoscută figură a inversării, litota.

Ideea ne-a venit citind lucrarea lui Günter Anders, *Kafka. Pro et contra*, München, 1951. Aici criticul german scrie: "nu obiectele şi evenimentele ca atare sunt la Kafka neliniştitoare, neliniştitor este că ale sale creaturi se comportă în confruntarea lor ca şi cum ar fi în faţa unor obiecte şi evenimente normale, deci fără a se tulbura" (Anders G., 1951, p. 13). S-ar putea analiza mai pe larg această tehnică de desenzaţionalizare prin litotă. Tehnica aceasta constă într-o inversiune savantă: dacă, în genere, Kafka vrea să spună că tot ceea ce în lumea noastră este considerat evident şi natural este şi teribil, atunci el operează o inversiune şi zice că teribilul este evident şi natural. Acelaşi procedeu este uzat şi de Arghezi care pentru a arăta că urâtul este frumos, arată, în loc, că frumosul este urât sau de Brecht care în *Opera de trei parale* vrea să spună că burghezii sunt hoţi şi arată că, de fapt, hoţii sunt burghezi.

Insinuăm că acest procedeu, care e, credem noi, un procedeu de delegitimare, este frecvent în literatura postmodernă şi că el ar include şi construcţia în abis (mise en abyme) a lui Gide, Ricardou, Dällenbach sau holomerii lui Noica şi Manolescu.

4.4. Tehnica "perspectivei anamorfotice"

Un alt procedeu de delegitimare, alături de delegitimarea naraţiunii prin descriere, de anvelopare şi desenzaţionalizare, este procedeul "perspectivei anamorfotice" sesizat de Liviu Petrescu în *Romanul condiţiei umane* (Petrescu L., 1979, pp. 52-54), preluat de la Gustav Rene Hocke. Acest procedeu vine să ilustreze un procedeu kafkian: nu există comunicare şi nici intimitate.

Nu există intimitate: K. din *Castelul* o iubeşte pe Frieda sub privirile secundanţilor săi. Josef K. discută cu Huld şi cu unchiul său sub privirile unui judecător de instrucţie. Ei nu-şi dau seama că sunt sub reflectoare decât când se dezmeticesc. Perspectiva anamorfotică înseamnă a nu observa decât un singur personaj şi a descoperi, apoi, că intimitatea a fost doar o iluzie, căci la ea participa, ignorat, un om al tribunalului sau al castelului.

4.5. Drumurile libertăţii şi ale cunoaşterii

Josef K. vrea să găsească textul legii şi să dobândească libertatea, iar K. vrea să pătrundă în *Castel* şi să-l cunoască. Amândoi mor pe drum: pentru ei, precum în romanul postmodern cunoscutul nu produce cunoscutul, ci necunoscutul, pentru ei libertatea şi cunoaşterea nu sunt eşecuri, ci eşecul este o libertate sau o cunoaştere. Cum ar zice Alexandrescu "pricina, nu rezultatul" laude le-a câştigat.

4.6. Delegitimarea interioară: umilire şi incapacitate

Procesul este un roman al libertăţii, fiindcă este un roman al demersurilor pentru libertate, iar *Castelul* este un roman al cunoaşterii, pentru că este un roman al demersurilor pentru cunoaştere.

Maurice Blanchot n-are, totuşi, dreptate: "*Procesul* zice el, (…) este un proces de rătăcire" (Blanchot M., 1980, p. 63). E adevărat că Josef K. se simte rătăcit în birourile tribunalului, anticamera Legii şi că, în sat, în anticamera castelului, K. se se simte rătăcit, dar nu indecizia, ezitarea în rătăcire le rămâne, nu iluzia senină, ci opţiunea pentru a ieşi din anticameră, căci ei, orice fac, rămân tot în anticameră, asta este cu totul altceva. Prin opţiune ei au depăşit rătăcirea.

Josef K. şi K. sunt nişte incapabili. "Acest sentiment de incapacitate totală, de paralizare (…) zice G. Lukacs în *Arte e societá. Scritti scelti di estetica*, este motivul fundamental al întregii producţii kafkiene" (Lukacs G., 1972, p. 142). K. nu este un cuceritor, el îşi dă seama că "suferise înfrângerea numai fiindcă provocase lupta" (Kafka F., 1965, p. 98). Pentru Josef K. nu există achitare reală, cum nu există pentru nimeni; singura achitare şi-ar putea-o da el însuşi, dar nu ştie. Soluţia kafkiană ar fi o soluţie sartriană: "N-am decât un singur judecător, pe mine însumi şi eu mă achit", zice Leni în *Sechestraţii din Altona* (Sartre J.-P., 1969, p. 63). Pe K. şi pe Josef K. toţi îi ajută, doar pentru a-i submina, pentru a le delegitima căutările. Libertatea şi cunoaşterea, demonstrează în cod epistemologic romanele, sunt legitim a fi căutate doar dacă se delegitimează: ei nu văd că libertatea şi cunoaşterea pe care le caută, tot ei le găsesc pe drumul căutării.

Josef K. este liber să caute libertatea. K. ştie că el caută să cunoască, acestea sunt soluţiile fericirii şi tragediei lor. Ei nu sunt absurzi ca Sisif al lui Camus, dar să ni-i imaginăm fericiţi.

5. Concluzii

Prin încă ceva *Procesul* şi *Castelul* sunt romane portmoderne: prin forma de anti-romane pentru a cărei demonstraţie trimitem la cartea lui Clemens Heanelhaus, *Da Lessing a Brecht*, la articolul *Le forme narrative de Kafka* (Heanelhaus C., 1968, pp. 508-529). Ele mai sunt postmoderne prin delegitimarea eroului în anti-erou, pentru demonstrarea acestei idei

trimitem la Radu Enescu, *Kafka,* p.156-162, subcapitolul *Eroul kafkian*: "universul kafkian este populat de anti-eroi" (Enescu R., 1968, p. 156).

Omul postmodern şi transmodern, arătam la început, este omul prezentului. Aşa este şi eroul kafkian, el nu are decât prezent, el nu are în urmă o istorie (vezi şi Radu Enescu, 1968, p. 144-145). Concentrarea în prezent poate fi ori un efect ori o cauză a coincidenţei stranii între mersul subiectului şi al fabulei, între rara intervenţie a analepsei şi terorizanta acţiune a elipsei. Omul postmodern și transmodern este, ca şi eroii kafkieni, terorizat de acţiunea obiectivului, a lumilor posibile pe care le acceptă, dar nu le poate suporta. Din teroare, omul postmodern se umileşte şi se delegitimează. Pentru tema umilinţei trimitem la lucrarea lui Elias Canetti, *Der andere Prozess*, München 1969, mai ales paginile 86-88 (Canetti E., 1969, pp. 86-88).

Romanul kafkian este un roman postmodern și transmodern, un roman în care totul se delegitimează. Procedeele de delegitimare uzate sunt: tehnica anvelopei, tehnica desenzaţionalizării, tehnica descrierii delegitimante, tehnica "*perspectivei anamorfotice"*.

Tema centrală este tema căutării. Parabolele kafkiene sunt romane postmoderne şi transmoderne, adică anti-romane (în care defilează anti-eroi, eroi fără istorie, eroi condamnaţi la prezent). Teroarea obiectivului delegitimează forma şi personajele romanelor.

Procesul şi *Castelul* sunt romane ale delegitimării libertăţii şi cunoaşterii.

Bibliografie

A. Camus (1969). *Mitul lui Sisif*. Bucureşti: E.P.L.U.

Elena Rodica Bratu (2013). *Tipologia tilurilor jurnalistice*. In *Comunicare, identitate, comparatism*. Craiova: Editura Universitaria.

Iulian Boldea (2011). *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*. Éd. Asymetria.

Elena Rodica Opran (2014). The press title as micro-narration. *Journal of Romanian Literary Studies,* (4), 121-127.

A. R. A. Călin (2010). Communication Competences Training for Managers through Role- Play Activities. *Annals of University of Craiova-Economic Sciences Series*, *3*(38).

O. A. Bradu, & A. Sandu (2009). Perspective epistemice si axiologice in supervizarea apreciativa. *Revista de Cercetare şi Intervenţie Socială*, (24), 95-102.

S. Usurelu, A. Sandu, *Postmodern Openings 11* (2012) 35-42.

Antonio Sandu, Elena Unguru (2014). *Acțiune comunicativă, justiție deliberativă și restaurativă*. București: Editura Tritonic.

C. Bremond (1981). *Logica povestirii*. Bucureşti: Editura Univers.

Xenia Negrea, *Revista de Stiinte Politice* 24 (2009).

Crişu Dascalu (2009). Aspiraţie şi revelaţie. *Studii de Ştiinţă şi Cultură*, (17), 31-34.

David Bell (1973). *The Coming of Port-Industrial Society*. New York.

S. Ponea, B. Vlasă, *Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala* (2010) 93-98.

M. Sîrbu, O. Doinea, M. G. Mangra (2009). Knowledge based economy–The basis for insuring a sustainable development. *Annals of the University of Petrosani, Economics*, *9*(4), 227-232.

Dumitru-Mircea Buda, (2012). Ways of Reception Regarding the Works of Lucian Blaga. The Issue of Mystery. *Journal of Romanian Literary Studies*, (2), 113-118.

F. Kafka (19650. *Procesul*. Bucureşti: E.P.L.U.

B. Vlasa, *Revista romaneasca pentru educatie multidimensionala-Journal for Multidimensional Education 2* (2009) 39-51.

A. Sandu, *Postmodern Openings* (3) (2014) 49-66.
F. Martini (1992). *Istoria literaturii germane*. Bucureşti: Editura Univers.
G. Anders (1991). *Kafka. Pro et contra*. München.
A. Nicolescu, *Revista de Ştiinţe Politice. Revue des Sciences Politiques* (2014).
G. Genette (1978). *Figuri*. Bucureşti: Editura Univers.
Gabriel Coşoveanu (2009). *Discursul critic integrator*. Craiova, Fundaţia-Editura Scrisul Românesc.
Gabriel Coşoveanu, (2007). *Lecturi transversale*. Scrisul Românesc.
H. Blumenberg (1979). *Schiffbruch mit Zuscchaner*. Frankfurt M.: Surkamp.
Ihab Hassan (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*. Oxford U.P., New York.
Ion Buzera (2004). *Proximităţi critice*. Scrisul Românesc.
Ion Buzera (2010). *Proximităţi critice III*. Scrisul Românesc.
A. C. Strunga, C. M. Bunaiasu, *Revista de cercetare şi intervenţie socială* (40) (2013) 61-77.
Iulian Boldea (2005). *Istoria didactică a poeziei româneşti. Perspective analitice*. Braşov: Editura Aula.
J.-F. Lyotard (1981). *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
J.-P. Sartre (1969). *Teatru*. Vol. II. Bucureşti: E.P.L.U.
M. V. Buciu (2003). *Panorama literaturii române în secolul XX: Poezia* (Vol. 1). Scrisul Românesc.

DYNAMIQUE DE LA MÉMOIRE DANS *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO

Serenela GHIȚEANU
"Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract : The article analyses Dora Bruder, a hybrid text by Patrick Modiano: this is not only a novel, but also a document, the biography of a Jewish teenager who lived in Paris during the Occupation, and an autobiographical confession. The heroine's fate is part of a community's fate, and individual memory is strictly connected with the collective one, as Maurice Halbwachs noticed. Memories can be "recognized and reconstructed" as long as the common series of experiences is activated, because we never remember anything alone, as Halbwachs also stated. Space is an extremely important element in the reconstruction of the past: all the approaches of the narrator-investigator are based upon the revisitation of the topography of past events. By identifying himself with the heroine, without forgetting other important characters of his epoch, the narrator recreates a historical paradigm from a subjective and believable perspective.

Keywords: Holocaust, personal memory- collective memory, identity

Le tout récent Prix Nobel de Littérature, Patrick Modiano, est souvent caractérisé d'avoir écrit toujours le même livre, sur une longue série de romans et récits, qui débute en 1968 avec *La Place de l'Etoile.* La période de l'Occupation, celle d'après la guerre et celle des années 60, sont les trois époques de prédilection de l'auteur qui revisite le passé afin de le reconstruire tel un puzzle, non pas en proie à quelque caprice ludique, mais animé par un enjeu identitaire. Atmosphère mélancolique, personnages controversés, ambivalents, qui changent de nom et d'allure, événements fantomatiques, souvenirs flous- le monde de Modiano est fascinant et invite à la fois au plaisir et au frisson.

Le livre qui, en restant fidèle à ce type de littérature, parvient aussi à s'en délimiter, c'est *Dora Bruder*, paru en 1997. Seulement la seconde édition porte la mention "roman" et une première impression de lecture ne saurait ignorer que le personnage éponyme est une adolescente qui a réellement vécu à Paris dans l'entre-deux-guerres. Une sorte donc de biographie d'un être depuis longtemps disparu? Ce serait difficile de l'admettre car l'auteur ne possède presque rien pour l'entreprendre. Modiano apprend par hasard l'existence de cette jeune fille en 1988, en lisant une annonce de journal datant de 1941, annonce qui est un avis de recherche de Dora Bruder. Il écrit, sous l'influence de cette annonce, le roman *Voyages de noces*, où l'héroïne fait une fugue et se cache à Paris. Des années après, à la parution, en 1978, du *Mémorial de la déportation des Juifs de France,* par Serge Klarsfeld, Modiano, dont le père est Juif italien, trouve dans la liste de 80.000 noms et dates de naissance, le nom de Dora Bruder. Son intérêt renaît et s'accroît et il veut "trouver" l'adolescente, il se met à faire toute une enquête et, malgré la précarité des traces, il ramasse des données sur Dora Bruder et sur ses parents. Le livre qui en sort est forcément un texte problématique à classer: roman mais aussi tentative de biographie, "texte engagé qui nous met en contact direct avec le réel de ce siècle (…), objet littéraire déconcertant qui…explore les limites de la littérature" (Bem: 222).

Il y a trois volets de la préoccupation qui explique l'écriture du texte *Dora Bruder*. Dans un entretien, Modiano avoue qu'il avait retrouvé dans le *Mémorial* publié par Klarsfeld "certains thèmes que je portais en moi depuis longtemps, des motifs récurrents dans mes

livres, comme la disparition, le thème de l'anonymat des êtres"(Entretien 1). Il s'agit donc d'un fonds commun d'obsessions. En plus, ces thèmes renvoient aux questions lancinantes sur les origines: "Ça faisait écho aussi à un sentiment que j'ai par rapport à mon enfance…La mienne avait quelque chose de fractionné; elle était faite de pièces éparses que j'avais du mal à coordonner"(idem). Enfin, il s'agit d'un sentiment de culpabilité : en mourant, les victimes de la Shoah ont permis, en quelque sorte, aux autres Juifs de (sur)vivre :"Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance" (*Dora Bruder*:100), "D'autres…juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins"(ibid: 101).

Selon Maurice Halbwachs, *"…chaque homme est plongé en même temps ou successivement dans plusieurs groupes. Chaque groupe, d'ailleurs, se morcelle et se resserre, dans le temps et dans l'espace. C'est à l'intérieur de ces sociétés que se développent autant de mémoires collectives originales qui entretiennent pour quelque temps le souvenir d'événements qui n'ont d'importance que pour elles, mais qui intéressent d'autant plus leurs membres qu'ils sont peu nombreux" (52).*

Retrouver d'une certaine manière Dora Bruder, l'enlever des filets de l'oubli et l'offrir à une mémoire vivante, c'est récupérer un être, mais aussi d'autres êtres à côté de lui, toute une communauté en somme, avec laquelle il avait partagé une experience tragique et singulière. Modiano fait appel régulièrement dans son texte à d'autres figures de Juifs, à part les parents de Dora, des survivants, qu'il a connus et questionnés, ou de simples noms trouvés dans des registres et autres papiers des autorités de l'époque, des êtres dont ne restent que quelques lignes dans des archives. Des documents authentiques s'ajoutent, des évocations de femmes, mais aussi d'écrivains allemands morts jeunes, dans les années 40, afin de compléter un tableau muet, dans lequel Dora Bruder est l'héroïne principale. Dora Bruder est donc symptomatique pour cette partie de l'humanité qu'elle représente et sa mémoire personnelle ne saurait être séparée de la mémoire collective.

La quête de Dora Bruder, par le narrateur, est fondée sur quelque chose de subtil, bien au-delà du désir de récupérer un pan d'Histoire, c'est personnel et subjectif, c'est une quête de soi-même. Le narrateur modianien est toujours en quête de ses origines : "Mi-Juif, mi-Flamand, une moitié de moi-même persécute, dément ou corrige l'autre, dans un jeu antagoniste où tout se mélange et s'interpénètre…Je marche sur un fil" (Entretien 2). Après l'histoire tant reprise dans ses romans de sa relation trouble, de haine, avec son père, l'écrivain avoue carrément:"…ce que j'éprouve: le sentiment de ne pouvoir me rattacher à aucune tradition, à aucun passé national ou historique, le sentiment d'être un déraciné"(Entretien 3). Le narrateur de *Dora Bruder* ressent une étrange et poignante affinité avec l'adolescente disparue et celle-ci se réfère d'abord et surtout à un certain malaise existentiel, un sentiment de perte de soi-même, d'égarement dans la vie. En fait, Dora est le double féminin du narrateur.

L'événement le plus énigmatique de la courte existence de Dora Bruder, la fugue, a hanté le narrateur aussi dès sa jeunesse. "Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue?" (*Dora Bruder*: 59), demande-t-il, en mettant de manière complice et solidaire le pronom "nous". Dora Bruder fait deux fugues, entre décembre 1941 et avril 1942, quand elle quitte le pensionnat catholique, ensuite pendant un mois, en juin 1942, quand elle sera recueillie et envoyée dans la prison de Tourelles. Le narrateur connaît lui aussi les internats et fait des fugues également dans sa première jeunesse, même si l'époque (les années 60) n'a plus rien de menaçant. Il donne même une définition de la fugue, qui serait "l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens: rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe"(idem:79), ce qui concerne donc Dora Bruder. Mais le narrateur poursuit sa définition en ajoutant des détails qui le concernent cette fois-ci lui:"…rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites

qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux, sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur" (idem: 80). L'identification du narrateur avec Dora se fait donc sur la base de cette envie irrépressible de la fugue, qui est perçue par Modiano aussi comme une échappée de l'emprise du Temps, envoûtante et illusoire: "Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité"(idem: 80).

Si "c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire", comme dit Maurice Halbwachs (36-37), se souvenir de la période de l'Occupation serait une enterprise impossible pour le narrateur qui est né juste à la fin de celle-ci. Il fait appel alors à deux figures adjuvantes, qui l'aideront à se connecter à cette époque: son père et Ernest, le père de Dora. Le narrateur établit des liaisons entre Dora et son père, entre lui-même et Ernest, en raison d'expériences communes ou limites vécues par ceux-ci. Dora partage avec le père du narrateur l'effroi des rafles de l'année 1942, le sentiment d'être harcelé, traqué, la terreur d'être embarqué dans un panier à salade, de se retrouver dans un poste de police au temps où les Juifs sont déjà envoyés vers les camps de la mort: "Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de reprouvés" *(Dora Bruder*: 65).

En essayant de retracer la biographie d'Ernest Bruder, le narrateur le retrouve à Vienne en 1919, à l'âge de vingt ans, et rejoint mentalement la figure de celui-ci en évoquant son propre séjour à Vienne, en 1965, toujours à l'âge de vingt ans. Ce qui fait la jonction entre les deux hommes, ce sont les lieux, comme des décors qui seraient doués d'âme: "J'habitais Taubstummengasse, derrière l'église Saint-Charles. J'avais passé quelques nuits dans un hôtel borgne, près de la gare de l'Ouest.." (idem: 23), "Il a connu, enfant et adolescent, la rue de Prater avec ses cafés, son théâtre où jouaient les Budapester.." (idem: 24)

D'abord, l'ancrage dans les lieux est essentiel lors d'une remémoration: "l'espace est une réalité qui dure….,c'est sur l'espace, -celui que nous occupons…,et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire-, qu'il faut tourner notre attention; c'est sur lui que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs" (Halbwachs :106-107)

Ensuite, en convoquant ces figures proches, par le sang et la chair ou par l'esprit, le narrateur témoigne du fait que nous ne nous souvenons jamais seuls. D'après Maurice Halbwachs, "D'autres hommes ont eu ces souvenirs en commun avec moi. Bien plus, ils m'aident à me les rappeler: pour mieux me souvenir, je me tourne vers eux, j'adopte momentanément leur point de vue, je rentre dans leur groupe, dont je continue à faire partie, puisque j'en subis encore l'impulsion et que je retrouve en moi bien des idées et façons de penser où je ne serais pas élevé tout seul, et par lesquelles je demeure en contact avec eux" (idem: 8)

Selon Maurice Halbwachs, le souvenir doit être "*reconnu et reconstruit*":"*Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement..*" (idem: 14-15). Le narrateur refait les chemins de Dora Bruder, autant qu'il peut les deviner et, en revisitant certains lieux, il plonge en fait dans une mémoire commune. A l'intérieur de celle-ci, il reconnaît des endroits qu'il avait fréquentés lui-même : boulevard Ornano se trouve un hôtel où les parents de Dora louaient une chambre dans les années 40, le même boulevard est le lieu de passage du narrateur-enfant et de sa mère, pendant des week-ends lointains, dans les années 50, ensuite, dans les années 60, c'est un lieu d'attente sans fin, mélancolique, pour le jeune narrateur: "Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues" (*Dora Bruder:*11). Cette proximité est investie d'une valeur prémonitive: "Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-ce sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane"(idem:12)

Lorsqu'il regagne la rue où s'est trouvé le pensionnat catholique dans lequel Dora Bruder a séjourné entre 1940 et 1942, le narrateur imagine le trajet que celle-ci avait emprunté les dimanches, quand elle rendait visite à ses parents, en prenant le métro. Vingt ans plus tard, le jeune narrateur se voit reprendre le même chemin, à la meme station de métro. A la reconstitution des similarités des trajets suit un scénario imaginaire des gestes de Dora et le narrateur décrit surtout l'atmosphère: "Il faisait déjà nuit lorsqu'elle traversait la cour en passant devant les faux rochers du monument funéraire. Une ampoule était allumée sur le perron, au-dessus de l'entrée. Elle suivait les couloirs. La chapelle, pour le Salut du dimanche soir. Puis, en rang, en silence, jusqu'au dortoir"(idem: 47).

Le narrateur revient plusieurs fois dans la rue du pensionnat, se met à la place de Dora en essayant de retrouver ce qu'elle voyait quand elle était interne, regarde à travers ses yeux, malgré le fait que le bâtiment n'existe plus et, avant cette visite, en 1971, il se souvient s'être promené dans le quartier, avec "l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un" (idem: 50). Plus tard, en 1996, quand il est encore sur les pas de Dora, il imagine les mouvements de Dora comme s'il les voyait "J'étais sur qu'elle descendait du métro à Nation. Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traversait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier. Le soir tombait. L'avenue de Saint-Mande est calme, bordée d'arbres.." (idem:131)

Ces gestes de Dora, récupérés / imaginés, sont possibles autant que le narrateur remémore le temps où elle est encore à l'abri des rafles. Lorsqu'il se rend aux archives de la prison de Tourelles, qui est le dernier arrêt de Dora avant le camp de Drancy et ensuite celui d'Auschwitz, il renonce à imaginer quoi que ce soit sur Dora et se limite à noter séchement des données présentes dans les papiers.

Le destin des lieux du passé diffère: certains bâtiments sont démolis, tel le pensionnat, dont ne reste ni même une photo, d'autres, comme la prison de Tourelles sont abandonnés. Un désert de silence s'empare de la zone autrefois témoin de tragédies et seul le narrateur peut éprouver comme un goût du Malheur qui avait habité l'endroit:" Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. Dans le doute et la mauvaise conscience, on avait affiché l'écriteau " Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier" (idem; 133).

Le texte mentionne le sort des parents de Dora, qui finissent séparément dans les camps d'extermination, tout comme celui d'autres Juifs: l'histoire de la communauté, du groupe se refait. La mention scrupuleuse des noms propres d'autres adolescentes et femmes qui sont déportées avec Dora Bruder met l'accent sur l'aspect d'expérience collective de la tragédie.

Dora Bruder est un texte qui défie les étiquettes, il est à mi-chemin entre le roman, le témoignage, en s'enrichissant des caractéristiques des deux, en s'éloignant et en en faisant figure particulière en même temps. Ruth Amar en souligne la charge émotionnelle :" Bien davantage qu'à un roman traditionnel, son texte fait penser à une veritable topographie de la souffrance et de la mort. Le ton est alors celui de l'émoi; presque imperceptible, il se fait plus tendre" (Amar: 355.).

Le mystère sur ce qu'est devenue Dora Bruder pendant les quatre mois, entre décembre 1941 et avril 1942, lorsqu'elle fait sa grande fugue du pensionnat, reste intact. Le narrateur trouve dans ce "blanc" une sorte de victoire de l'adolescente sur ceux qui ont fracturé son destin:" Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps- tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler"(*Dora Bruder*: 147).

Il y a dans *Dora Bruder* deux épisodes de type *mise en abyme*. Le premier porte sur le roman *Les Misérables* de Hugo, lorsque Jean Valjean et Cosette traversent Paris et échappent à la police grâce au jardin d'un couvent, 62 de la rue du Petit-Picpus, qui est l'adresse–même du pensionnat catholique du Saint-Coeur-de-Marie où avait été interne Dora. Le pensionnat qui disparaît, par la démolition, du cadre réel subsistera ainsi dans un cadre fictionnel.

Le second épisode concerne un film artistique, *Premier rendez-vous*, sorti pendant l'Occupation, dont le sujet est la fugue d'une jeune fille. Le narrateur pense que Dora avait vu ce film pendant sa période de fugue de quatre mois, cachée dans les salles de cinéma ou que ce film-même lui avait donneé l'idée de la fugue. Beaucoup d'années plus tard, le narrateur trouve un lourd malaise à suivre le film et s'explique cela par le fait que les nombreux spectateurs du temps de l'Occupation avaient dû imprégner de leurs angoisses le support matériel du film: "Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance-même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens" (idem: 82). Dans ce cas, c'est le fictionnel qui semble modifié par le réel.

Si "chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective" (Halbwachs: 28), le narrateur aura travaillé avec application et émotion sur la sienne, comme sur celle de Dora Bruder et de toute une communauté. Le texte de Modiano nous aura donné, enfin, un témoignage empreint d'empathie sur cette tragédie de l'Histoire qui hante encore les consciences modernes.

Ouvrage cité

Modiano, Patrick- *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997

Bibliographie critique

Amar, Ruth, "Le Ton de Patrick Modiano: du roman ironique au roman affectif", *Analyses*, vol. 6, no. 1, hiver 2011

Bem, Jeanne- "Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises,* vol. 52/2000

Butaud, Nadia- *Patrick Modian*o, Culturesfrance Editions/ Textuel, 2008

De Gaudemar, Antoine- "La Dernière fugue de Dora Bruder", *Libération*, 3.04.1997

Delorme, Marie-Laure- "Patrick Modiano, notre histoire de France", *Le Journal du Dimanche*, 12.10.2014

*Entretien 1, *Mensuel*, no. 490, oct. 2014

*Entretien 2, *Les Nouvelles littéraires*, 6 oct. 1975

*Entretien 3, *Les Nouvelles littéraires*, 30 oct.- 5 nov. 1972

Halbwachs, Maurice- *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950

Kaprièlian, Nelly-"Patrick Modiano, écrire pour réparer le passé", *Les InRocks*, 26.10.2014

Kaprièlian, Nelly- "C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire"-article et entretien, *Les InRocks*, 2.10.2013

Linchet, Dominique- "Ambiguïté narrative et fragmentation dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano", *The South Carolina Modern Language Review*, vol. 6, Nr. 1

**Le Magazine littéraire*, no. 490, oct. 2009, dossier dédié à Patrick Modiano, pp. 63-89

Müller, Hélène- "Patrick Modiano, cet écrivain qui nous libère", *Le Huffington Post*, 10.10.2014

Payot, Marianne- "Dora Bruder", *L'Express*, 1.05.1997

Sulser, Eléonore- "Patrick Modiano, contre "la nuit froide de l'oubli", *Le Temps*, 10.10.2014

MIRCEA ELIADE'S LITERARY TOPOGRAPHIES OF BUCHAREST

Dana BĂDULESCU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This study looks into Mircea Eliade's literary topography of Bucharest, the city of the writer's birth and of his imagination. Starting from the centrality of Bucharest and its " inexhaustible mythology", the reading journey through the city of Eliade's heart takes its readers to a metropolis boiling with new ideas and theories, but also sinking into an anguished sense of futility and despair. However, this is just one of the several "plateaus" (in Deleuze and Guattari's terms) of Eliade's chart, which connects" rhizomatically" with the sacred plateaus of a "de-terriorialized" and mythically "re-territorialized" city. Under the sign of the labyrinth and the archetypal figure of Ulysses as the eternal wanderer, Eliade explored a space which lies in connection with the whole world of his youth but also with an ancestral world in its most essential and enduring aspects. His first novel ***Romanul adolescentului miop / The novel of the Short-sighted Adolescent,*** *his city novels* ***Întoarcerea din rai / Return from Heaven***, ***Huliganii / The Hooligans*** *and his fantastic novellas set in the sacred triangle of Mântuleasa, Popa Soare and Pache Protopopescu streets chart a literary map where a Bucharest of the young artist's mind, a Bucharest scarred by World War I and a transhistorical Bucharest meet on a Möbius strip.*

Keywords: topography, Bucharest, axis mundi, mindscape, rhizome / rhizomatic, plateau

"The fascination of a journey is not only in the spaces, shapes and colours – the places you take in – but also in the number of personal 'times' you recover. The older I grow, the stronger my impression that these journeys occur simultaneously in time and space."
Mircea Eliade, *Încercarea labirintului / Ordeal by Labyrinth*

Bucharest - *axis mundi*

Mircea Eliade considered Bucharest to be the centre of a space which, with all its alternations of "striations" and "smooth" surfaces[1], lay under the sign of Bucur, a legendary shepherd, who would not stay put but travel with his sheep. In an article published in 1935, Eliade pleaded for the central and radiating power of Bucur's essentially Romanian spirit. Since he believed in signs and in the creative destiny of humankind, the historian of religions consecrated "the space, roads, axes", which he called the "roots"[2] (Eliade 1990a: 86) of the Romanian capital city, as a sacred topography. For a young intellectual who had already swallowed the library of the world, who had been to India, where he had studied Sanskrit and discovered the roots of human civilization, the cosmopolitan atmosphere of Bucharest in 1933, 1934 and 1935 could not be but fertilizing. Eliade evoked all the major creative spirits of our culture preceding his generation (Eminescu, Hasdeu, Kogălniceanu, Cantemir, Vasile Pârvan) as the most scholarly minds that were Romanian by dint of their contacts with other cultures.

[1] The distinction made by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*
[2] All quotations from "Bucureşti, centru viril" in *Profetism românesc* are my translation.

Like most of the articles written and published by Eliade in the early 1930s, this one dates.[3] Its author is interested in defining the Romanian national spirit in its most essential characteristics in a historical context which projected it onto a much larger canvas. For Eliade, that canvas was as large as the whole world. Nonetheless, his strong conviction was that, even after rummaging a library in its entirety, an authentic Romanian would continue Bucur's spirit, which he saw as a *spiritus loci* that imbued the sacred geography of the country. In other words, to Eliade's mind Bucharest was an *axis mundi*:

Bucharest has this mission of assimilating and configuring, of eliminating the toxins and suppressing the impotent. Never mind that so many sterile and unworthy people go up the ladder. This is not the criterion set up by Bucharest, the city which, more than any other Romanian city, may take the command of space. (Eliade 1990a: 88)

Bucharest fades into a mindscape

Eliade's "portrait of the artist as a young man" *Romanul adolescentului miop / The Novel of the Short-sighted Adolescent*, equally a *Bildungsroman* and a *Künstlerroman*, like Joyce's *A Portrait*, is set in a Bucharest whose geographical contours fade into the space of a mind inhabiting an attic room. In that novel of Eliade's adolescence and early youth, the enclosed space of the room is a metaphor of the young man's inner universe. Both time (the first decades of the 20th century until 1928, when the last installment came out) and space (the Bucharest of those years) lose substance and de-solidify into a space of the mind, i.e. a mindscape. The world of that mind is peopled by books and ideas. The "atmosphere" and "furniture" of Eliade's adolescent bear close resemblance to Joyce's young artist in *A Portrait.* As a matter of fact, what the two writers did in the first decades of the 20th century was to outline the portrait of the young modernist artist, the birth and development of his soul, against the backdrop of the city (be it Dublin or Bucharest), which becomes the blueprint of his mind.

Thus, in Joyce's novel what meets the eye is a city coloured by Stephen Dedalus's readings in a series of walks in which "the rainladen trees of the avenue invoked in him, as always, memories of the girls and women in the plays of Gerhard Hauptmann /…/." (Joyce 1993: 190) As Seamus Deane argues in the introduction to the 1993 American Penguin edition of Joyce's novel, pacing the same streets every day becomes "a mnemonic device for his reading." (Deane in Joyce 1993: xii) Indeed, the verb used for these associations of city landmarks with Stephen's readings is "foreknew", which suggests that the young artist took those walks along the city streets for the very reason that his mind had already formed a pattern in which a certain site evoked in him "the cloistral silverveined prose of Newman", "the dark humour of Guido Cavalcanti", "the spirit of Ibsen" or a "song by Ben Jonson." (Joyce 1993: 190) This transformation of the city into the projection of an artist's mind, which turns its real-life topography into a topography of the mind gives Joyce's novel its markedly modernist twist. It is precisely that twist that made Joyce's city novel such a departure from the realist Victorian novel, which offers its readers an "*illusion* of reality." Joyce's departure

[3] "Bucureşti, centru viril" / "Bucharest, a Virile Centre" is a title that many readers of our times may find irritating. However, Eliade's ideas and arguments need to be judged in the context of their time. The author accounts for virility as "resistance against disappointments, humiliations, defeat", as "awareness of its own strength, authentic and unmediated endurance." (Eliade 1990: 86) In this sense, it is worth mentioning that the word "virtue", with its meaning of "moral excellence and righteousness; goodness", certainly on Eliade's mind when he wrote the article, is rooted in the Latin "virtus", meaning "manliness" but also "excellence, goodness" (http://www.thefreedictionary.com/virtue)

from realism led him to the fictional trick of turning the elements of that *reality* into an illusion and thus giving them a sense that the only *reality* there is can only be one's mind's projection.

In Eliade's novel, the city vanishes and the mind, in the solitary confinement of the attic room, builds a diary around the frustrations of school life, dreams, illusions, friendships, but especially around the books he is reading. In fact, books, their authors and their characters are more important to Eliade's adolescent than anything or anybody else in the world. His novel is filled with "a Nietzschean heroism tinged with Ibsen's ethic flavour and especially with Papini's stylistic colours." (Eliade 2009: 22) Fueled with readings, Eliade's adolescent strongly believes in the mind reigning supreme. Walking up and down the classroom aisles, in the name of this supremacy, the protagonist performs some sort of mnemonic "ritual" in which Joyce's Stephen is engaged in a similar way:

Every Monday morning, I feverishly do my walking rounds along the classroom aisles thinking of Ibsen's *Brand*. This gives me courage. I frown and I see myself as Brand braving the tempests. As Brand could not be understood, I cannot be understood by the German teacher. We match. Maybe we're soul mates. When I walk along the aisles, I feel it so well. (Eliade 2009: 74)

Rehearsing and twisting his sentences for the best stylistic effect, Eliade's adolescent writes that "in Bucharest I was stifled by 'the foul smells and passions'" (Eliade 2009: 87), but the phrase "the foul smells and passions" is not his own, it is a remark made by a pedagogue, who also calls the city "this hell of temptations." (Eliade 2009: 87) Pondering on it, the adolescent deems Bucharest to be just "harmless and dirty." (Eliade 2009: 87) However, "there are days when the streets are kindled by plenty of sunlight and our bodies long for other bodies." (Eliade 2009: 154) In a manner which translates the Impressionists' techniques in painting, Eliade suggests that light and angle of perception can transform an object and change one's moods.

Modern Bucharest – a European city

When he returned from India in 1931, enriched by its spirituality, with an essay about Yoga ready for publication and a novel (*Maitreyi*) which made him famous when he was only twenty six years old, Eliade found a Bucharest that needed to be part of European culture. Together with Cioran and other young intellectuals, he set up a group called "Criterion". In *Încercarea labirintului / Ordeal by Labyrinth*, Eliade recalled that, animated by a zest for innovation which had been simmering in the cultural capitals of Europe, their generation would organize conferences on the most topical issues of culture from politics through literature and film to philosophy, ideology and psychoanalysis: Gandhi, Gide, Chaplin, Lenin, Freud were names around which new ideas revolved.

As Eliade accounts for it in his dialogues with Claude-Henri Rocquet, the atmosphere of the Criterion was one of cultural emulation and strong motivation: Eliade and his friends launched new theories, such as existentialism, in 1933; they talked about the new philosophies of Kirkegaard, Heidegger and Jaspers, and about the new art of Picasso. They aimed to integrate that new culture into the very fabric of society, and by doing so they felt "engaged in a campaign against the fossils" (Eliade 1990b: 69), i.e. the generation of their parents and mentors. Like Ortega y Gasset and Miguel de Unamuno in Spain, their generation wanted to address a large public. They felt they could promote the new culture by publishing their articles in magazines and not in scholarly reviews, and they could do it by virtue of their youth, which did not fear any consequences for their careers. Eliade implies that there was courage and enthusiasm in this attitude, which made their generation a ferment of the

Europeanization of a Bucharest which, "but for this participation, would have run the risk of getting stuck in provincialism." (Eliade 1990b: 70) This may translate an awareness of what T. S. Eliot called "the mind of Europe" in his 1919 essay "Tradition and the Individual Talent", which made the intellectuals of all the capital cities of Europe dread provincialism. Joyce, on whose *Finnegans Wake* and *Ulysses* Eliade confessed he drew in order to write another (rather unsuccessful) novel, had a lifelong obsession with Dublin's provincial paralysis. It was the same apprehension of a state of provincial entrapment that drove most of the creative minds of Europe and America, including Joyce, to Paris. If it was not Paris, then any capital city in the early decades of the twentieth century had to open itself up to its spirit of restless innovation and experiment.

In *Ordeal* Eliade acknowledged the influence of Huxley's *Point Counter Point* upon the first two novels *Întoarcerea din rai / Return from Heaven* and *Huliganii / The Hooligans* of his projected trilogy. The challenging conversations of Huxley's characters in a London infused with the same new ideas are echoed by Eliade's Romanian intellectuals. Although the atmosphere at the Criterion was one of actively promoting the new culture, its reflection in Eliade's novels gives a bitter taste of ineffective intellectual fuss and sheer sterility, which brings them much closer to Huxley's fiction than to the real-life Poundian "make it new" enthusiasm of the Criterion. To a very large extent, *Return from Heaven* and *The Hooligans* are Huxleyan novels of ideas consisting in more often than not inflamed polemics around a crisis *Zeitgeist*. Like the polemics in Huxley's *Point Counter Point*, the boisterous discussions in Eliade's novels portraying a cosmopolitan society lead nowhere, or sadly, in the case of Pavel Anicet, to suicide as the only solution in the face of despair.

In *Return from Heaven* Pavel Anicet imbibes this restless but sterile spirit of revolt against the old as naturally and as readily as he imbibes the alcohol. Observing his friends talk and get drunk in one of the many discussion scenes in the novel, Anicet glosses that "it is a genuine art – knowing how to waste time intelligently, consuming it without being aware of it."[4] (Eliade 1992: 108) Thinking these to himself, Anicet continues imbibing, and when he is challenged to speak he is reluctant to communicate his ideas. Without saying it, the young man thinks that maybe his female interlocutor "wants him to speak about the psychology of modern love, about scientific sexuality, Freud and Lawrence, something to turn her on, something to shock her maybe?" (Eliade 1992: 108) The scene epitomizes the characters' sheer sense of frustration and inner emptiness, which alcohol, though consumed for its supposedly oblivion-inducing effects, only makes even more intense. The sense of waste and the imbibing habit fall into a pattern of the self's modern dissipation which plagues the characters in the novels of Lawrence, Joyce, Fitzgerald and Hemingway. Eliade captured that mental cast of his own "lost generation", who lived in a cosmopolitan city that had emerged from a devastating world conflagration, bearing the visible and invisible scars of its atrocities, which made the war itself feel like a crack in history. It was that crack that made the young generation feel so utterly different from that of their parents. It was also that crack that illuminated myriads of other fissures.

So long as the city's streets were there to remind them of something, to mean something for them, and to allow them to connect with their own past, Eliade's "hooligans" felt their vitality and sometimes their good spirits nurtured by its striated space. David Dragu, for instance, feels his ego pleased by the city in its early hours in the morning, when everybody starts to wake up, when the people "gather towards the lit ads, those big red lights, which he glimpses." (Eliade 1992: 84) In another scene of the novel, when he meets Vlădescu in the street, Anicet launches into a plea for "a conception of death as ecstasy, as a means of knowledge" (Eliade 1992: 232). When Vlădescu replies that these are pure theories, that this

[4] All quotations from *Întoarcerea din rai* are my translation.

is not a question for everybody to raise, and that it is in fact an urge to live and create, Anicet puts an end to their conversation and heads for a shop-window, which has given him the pretext for parting with his acquaintance on loose ends. The fragmented abstract exchange of replies between the two young men is of the nature of Deleuze's and Guattari's theory of the rhizome, and like in the three novellas analyzed in *A Thousand Plateaus*[5], their dialogue of multiplicities suggests the discovery of an impenetrable meaning. One feels that the striated topography of the city generates the rhizomatic encounters in the novel. Anicet feels that its

Streets always have a different odour. Each street has its own special odour, and it seems their light is different, each of its own kind; there are people who look more beautiful or more young on certain streets. There are good streets, and there are bad streets; there are some streets of fantastic presences, while others are frivolous. Each shop-window has a cry of its own, too, which not everybody can grasp. What the hell's gone wrong with me? Vlădescu happened to walk a good street, and that's that! A street where I can speak my mind, a street which reveals something to me in an instant, something for me to hold on to. And a shop-window in front of which to reflect…I'm most lucky today; I'm full of surprises. (Eliade 1992: 233)

Joyce called these surprises 'epiphanies', and in modernist fiction such epiphanic moments, on whose meanings readers ponder, are triggered by walks along the labyrinthine streets of the city, and sometimes the reflections in the shop-windows, which invite further reflections.

This exercise of reflection needs both the space of the city and the space of one's mind. In other words, it is something one practises in solitude, while walking, which gets the characters in a mood of exploring their own inner spaces, as Anicet does, pacing the streets, reflecting on them and on the shop-windows, sliding from their topography into that of his own mind. Thus, this rhizomatic process goes, in Deleuze's and Guattari's terms, from plateau to plateau, which form the rhizome: "a continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids any orientation toward a culmination point or external end." (Deleuze & Guattari 2005: 22) Indeed, there is no external end, only this network of rhizomatic connections, carrying the character's mind back and forth, from present to past and back again:

On the street, Pavel Anicet started to grasp the restlessness seizing him as he was listening to the Workshops siren: he recalled the bells of the Metropolitan Church, during the war, signaling the airplanes. It was a strange restlessness, as in a dream; that ongoing noise sounded unreal to him. He seemed to apprehend a deaf state of waiting for dread in the air. Something which changed the odour of the streets, all of a sudden, that taste of the *déja vu déja connu* of Bucharest. It looked like a new city, it looked as if the stones and trees had started to stir. The lit windows were breathing fearfully in the frost. It had started to feel cold. The pavement sounded metallic, like an alien vast city made of concrete and steel.

He thrust his hands in his coat pockets and quickened his steps. A sense of foreboding, that something was going to happen. If the lights went out he would breathe differently, as in 1916; the same sinister foretaste, the same panic. (Eliade 1992: 178-179)

In the last scene of his life, which is also the last chapter of the book, Anicet feels that the red lights of the city fascinate him,"still holding him on to Bucharest. They seemed to be

[5] The three novellas are "In the Cage" by Henry James, "The Crack-up by F. Scott Fitzgerald, and "The Story of the Abyss and the Spyglass" by Pierrette Fleutiaux.

more his than they used to be, closer to his body and soul" (Eliade 1992: 297) than his lovers or friends. He looks at Bucharest smiling, thinking that the city is becoming beautiful, and he likes the thought, looking at the trams passing. He likes the lights, and he notices that

> …he had no memories, that the streets he was walking reminded him of nothing. I'm beyond personal memory, that sentimental memory – he reflected, feeling happy. /…/
>
> He quickened his steps as if he had had an appointment. He had no thoughts, he felt nothing. He was living a nameless plenitude, a simple, continuous, calm joy. (Eliade 1992: 297)

That moment, when Anicet is disconnected from the reservoir of vitality which is the city, with all its joys and frustrations, he feels empty without and within, ready to commit suicide, which is the very last scene in the novel, as Spandrell's death is the last but one scene in Huxley's *Point Counter Point*

> And then suddenly there was no more music; only the scratching of the needle on the revolving disc. (Huxley 2004: 568)

This process by which the characters internalize the city, absorbing the colours, odours and atmosphere of its streets and reflecting them back on the city means charting it according to the blueprint of their minds. Guys Debord called it 'psycogepgraphy', which "sets for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals." (Guys Debord in Harald Bauder and Salvatore Engel-Di Mauro 2008: 23) The idea itself of purposeless loitering and "botanizing on the asphalt" (Benjamin 1983: 36) relates to Baudelaire's concept of the *flâneur*, theorized in *Le peintre de la vie moderne*. It is this nineteenth century French tradition of urban intoxication, i.e. the characters' subjecting themselves to the stimulus overload of the city, which first the Surrealists and then the Situationists directly referenced and further developed in the twentieth century. The meeting of André Breton and Louis Argon in 1918, before Breton's *Manifesto of Surrealism* (1924), produced what could be described as psychogeographic accounts of their wanderings through the streets of Paris. Both Breton's *Nadja* and Argon's *Paris Peasant* employ techniques of an eradication of plot, superseded by automatism and more often than not sexual desire, with which Eliade was surely familiar when he wrote his novels in the 1930s.

In *Ordeal* Eliade stated that in *Return from Heaven* and *The Hooligans* he wanted to portray his generation, i.e. youngsters who "were hooligans in the true sense of the word, young people preparing a spiritual, cultural and if not 'political' revolution at least a real and concrete one. Therefore, the characters were young professors, writers, actors." (Eliade 1990a: 65) Like so many emblematic characters in modernist fiction, Eliade's protagonists fight "the commonplace, the moral of truisms"[6] (Eliade 2006: 179) but also their own complacent selves. Like in Huxley's *Point Counter Point*, they talk a lot. Indeed, talking seems to be their sterling talent. If, in Huxley's novel there's a Molly d'Exergillod, who "would have had to be a talker by marriage if she had not already been one by birth", for whom "nature and environment had conspired to make her a professional athlete of the tongue" (Huxley 2004: 111) and all the other characters seem to be there to cross words with her and with one another, in Eliade's *The Hooligans* the highest virtue of the characters is the same rhetoric swiftness. The discussion topics (love, sex, politics, ideologies, etc.) are the same, arguments and tempers flare, and if we were not reminded now and then that Huxley's

[6] All quotations from *Huliganii* are my translation.

novel is set in a rather abstracted London and Eliade's in a cosmopolitan Bucharest of taverns and cafés we may read the characters' conversations as taking place in a transcultural setting of no definite national colour: a Bucharest whose colours, smells and sounds, whose car and human traffic remind of Paris or London, or a London whose atmosphere gives one an eerie feeling that it might as well be Paris or Bucharest.

The "sacred geography" of Bucharest

In *Ordeal* Eliade confessed that

> Any native land is a sacred geography. For those who left it, the city of their childhood and adolescence always becomes a mythical city. For me Bucharest is the centre of an inexhaustible mythology. Due to this mythology I managed to know its true history. Maybe mine too. (Eliade 1990a: 34)

As Sorin Alexandrescu accounts for it in his preface to Andreea Răsuceanu's book *Mircea Eliade's Bucharest* (epub version), "we have known for a long time that Mircea Eliade set his 'realist' narrative in a certain spot of Bucharest and his 'fantastic' one in another." Throughout the book, Răsuceanu speaks about a "magical triangle" of three streets: Mântuleasa, Popa Soare and Pache Protopopescu. It is in this triangle that the characters' itineraries and experiences of initiation are set in "La ţigănci", "Pe strada Mântuleasa", "În curte la Dionis".

Time and again Eliade argued that the most banal objects and places in our everyday life "camouflage" the fantastic. This is so because in spots like this "triangle" there is a fissure in the homogenous space, a "striation" of the kind theorized by Deleuze and Guattari. In *The Sacred and the Profane* Eliade opposed the profane homogeneity of the modern to the orderly existence of the sacred around a fixed centre which governs it. For the moderns, in Eliade's terms, the "World" is abolished, and instead of it there are "only some fragments of a shattered universe, an amorphous mass of an infinite number of more or less "neutral" "places" within which the individual moves, goaded by the chores of an existence integrated in an industrial society."[7] (Eliade 2005: 21) However, despite this modern tendency to live in fragments and in linear time, Eliade contended that the literature of T. S. Eliot and James Joyce, whom he considered the most representative writers of their time, "is deeply marked by the nostalgia of the myth of the eternal return, and eventually by the nostalgia of *abolishing time*."[8] (Eliade 1999: 147) Likewise, Eliade himself sought to breach the homogeneity of modern Bucharest and abolish the objective dimension of time mechanically measured by the clock by creating a magic pocket in space and time, a fantastic triangle of streets where the mythical dimension broke into the reality of the present.

In *Ordeal* Eliade stated that "the transhistorical is always camouflaged by the historical, and the extraordinary by the commonplace." (Eliade 1990a: 151) The moderns could achieve the "discovery" of that camouflaged dimension of reality through L.S.D. consumption, which gave Huxley his "visio beatifica" (Eliade 1990a: 151) in which "he discerned shapes and colours as Van Gogh did when he saw his famous chair." (Eliade 1990a: 151-152) However, it is not the consumption of drugs or hallucinogenic substances *per se* that opens up the subject to the experience of the sacred but, as Eliade explained in his dialogues with Rocquet when he evoked the experiences of Castaneda, what really matters is "to do it in a consecrated space, [which is] oriented, qualified, and [when one is] in a certain spiritual

[7] All quotations from *Sacrul şi profanul* are my translation.
[8] All quotations from *Mitul eternei reîntoarceri* are my translation.

mood, in the presence of the master. In a certain position, the smoker will have a vision; in another position, he won't…" (Eliade 1990a: 136)

Therefore, it is the spot, the mood, the ritual and the context of the ritual that open the gates to the mythical dimension. Exactly what "hard" meaning the experience of the characters' initiation into the sacred has is something being discovered and never truly revealed. Both the characters and the readers need to enter a Coleridgean "suspension of disbelief".

Comparing the topography of Bucharest with Eliade's fictional topography, Andreea Răsuceanu shows that the block of flats in "Pe strada Mântuleasa" and also its number (138) are "fictional inventions, and any identification is out of question, taking into account the fact that the last time when Eliade "traversed" Bucharest was in 1942, while the short story was written between 1955 and 1967." (http://www.romlit.ro/pe_strada_mantuleasa_la_numarul_138) As the critic argues, this means that Eliade transfigured Bucharest with the aid of memory in order to reveal not something that he wanted to pass for verisimilitude, but something more essentially true. Thus, the space itself in its archetypal dimensions seems to be more "real" than real-life Bucharest. Instead of being in and of its time and space, it is, in Deleuze's and Guattari's terms, "de-territorialized" and "re-territorialized" in fiction.

Replying to the rather inaccurate remarks made by literary critics with regards to his text "La ţigănci", Mircea Eliade wrote in his *Diary*:

I feel that an essential thing has been misunderstood: this short story does not "symbolize" anything, which is to say it does not transform immediate reality into a cipher. The short story sets up a world, a universe [which is] independent of the geography and sociology of Bucharest around the years 1930-1940. (Eliade 1993: 585)[9]

In a manner redolent of Joyce's approach to the aesthetics of the novel, Eliade speaks about an epiphanic quality of his writing as an act of creation. When a fantastic world like that is created in fiction, its very nature of invented topography, which actually essentializes Bucharest's real-life topography, compels its readers to a hermeneutic act of shedding light upon its revealing function.

Gheorghe Glodeanu argues that the two parallel plots in the short story "În curte la Dionis" are narrative techniques by which Eliade signaled how "the sacred is camouflaged in the profane embodied by the topos of the Bucharest between the two world wars." (Glodeanu 2009: 218) The amnesia of one of the characters in the story triggers a labyrinthine quest where the apparently profane topos of the hotel is invested with a much deeper sacred significances. It is in this particular chronotope (in Bakhtin's terms) of the short story that the conflict of the *coincidentia oppositorum* in the text takes shape: Adrian's mythically charged stories are misunderstood by Orlando's pragmatic profane spirit, which makes Adrian's eschatological theories look loke the plot of a shrewd spy. Petre Culianu read this text as a synthesis of Eliade's creation:

All the elements of Eliade's literary creation are here in this short story, in an elaborate orchestration: the impossibility that the miracle should be recognized, the anti-hero suffering from a psychic regression, 'the destiny's' ritual of initiation, the mythical union of two beings who, through a 'wedding in heavens', reintegrate the primordial perfection, etc. (Culianu 1995: 249)[10]

[9] My translation
[10] My translation

When he wrote about lies in fiction, Mario Vargas Llosa argued that, although they seem to lie, works of fiction of all kinds are truer to life than life is in any of its transitory instances. Firstly, their essential truth lies in the fact that literature represents reality through a necessary process of selection: out of all the possible ways of telling a story, only one version is chosen. Thus, *what* is described or narrated becomes the *description* or the *narrative.* Secondly, there is the question of time: while real life – a chaos of stories - passes, without any of its stories ever beginning or ending, "the life of fiction is a simulacrum in which that dazzling disorder becomes order: organization, cause and effect, beginning and end." (Llosa 2006: 10) Therefore, in the works of fiction "life has a meaning which we can perceive because they give us a perspective that real life, in which we are immersed, permanently withholds from us."[11] (Llosa 2006: 10-11)

Ulysses and the labyrinth

Eliade made all the major human experiences (living, writing and reading) fall into the archetypal pattern of journey. All the spaces ever visited can return to you when you tap into any spot that contains them: "a street, a church, a tree…Then, all of a sudden, time in its entirety is regained." (Eliade 1990a: 91) To living one's life in fragments, which is the predicament of the modern individuals and their society, Eliade opposed meaning and purpose:

In general, one lives life in fragments. One day, in Chicago, passing by the Institute of Oriental Studies, I felt the continuity of this time which begins with my adolescence and continues in India, London, and the rest. It is an encouraging experience: you feel you haven't wasted your time, you haven't wasted your life. Everything connects, even the periods I used to consider unimportant, like, for instance, the military service, which sank into oblivion, everything connects, and all of a sudden we see we've been led by a purpose – an *orientatio.* (Eliade 1990a: 158)

As far as the archetypal figure of the wanderer is concerned, Eliade took Ulysses to be

…not only the prototype of the modern man, but also of the man looking forward into the future, because he is the type of the restless traveller. His journey is a journey towards the centre, towards Ithaca, in other words towards himself. He is a good sailor, but fate – or rather the series of initiations which he must turn into victories – always forces him to delay his return. I think the myth of Ulysses is very important for us. There will always be a Ulysses in any of us; like him we look for our selves, hoping to find that, and then, of course, returning to our country, our home, we find ourselves again. (Eliade 1990a: 85-86)

The writer in exile managed to find his way out of the maze by writing, and as Deleuze and Guattari argued, writing means "surveying, mapping, even realms that are yet to come." (Deleuze and Guattari 2005: 4-5)

The "radicle-chaosmos" BOOK and the mythological function of reading

In *One Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari distinguish between what they call a "root-book", which is the classical type on the one hand, and "the radicle system, or fascicular root" (Deleuze & Guattari 2005: 5) on the other, by which they mean a system of multiple roots, illustrated by Joyce's works. In their rhizomatic schema of thinking, which explodes

[11] My translation

any binaries, chaos and cosmos merge in the same way as the rhizome connects the plateaus, and the essential image and binder is the book:

> The world has become chaos, but the book remains the image of the world: radicle-chaosmos rather than root-cosmos. (Deleuze & Guattari 2005: 6)

To a mind like Eliade's, whose thinking conceived binaries in terms of *coincidentia oppositorum*, this formula may make sense. His own account is that "literature is the daughter of mythology and it has inherited something of its functions: that of telling stories, telling about something significant that happened in the world." (Eliade 1990a: 141) For Eliade, the most essential and deep significations were always related to a space which he invested with archetypal meanings. He called it home wherever he could find it in the world, and when the world fell short of it, he invented it in writing.

According to Eliade, reading has a mythological function "especially because it allows the modern individuals an 'escape from Time', which resembles that facilitated by myths. Whether they "kill" their time with a detective novel or they step into the alien temporal universe of any novel, the modern individuals are projected, by reading, outside of their personal time interval and integrated into other rhythms, living in another 'history'." (Eliade 2005: 155)

Bibliography

1. Bauder, Harald and Engel-Di Mauro, Salvatore. *Critical Geographies. A Collection of Readings*, Praxis (e)Press, Critical Topographies Series, Kelowna, British Columbia, Canada, 2008. Print.
2. Culianu, Petru. *Mircea Eliade*, Revised and augmented Edition, Translated by Florin Chiriţescu and Dan Petrescu, Nemira, 1995. Print.
3. Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Translation and Foreword by Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2005, Print.
4. Eliade, Mircea. *În curte la Dionis*, Cartea Românească, 1980. Print.
5. Eliade, Mircea. *Încercarea labirintului*, Translation and notes by Doina Cornea, Dacia, Cluj-Napoca, 1990a. Print.
6. Eliade, Mircea. *Profetism românesc*, Volume 2, România în eternitate, Roza vînturilor, Bucureşti, 1990b. Print.
7. Eliade, Mircea. *Întoarcerea din rai*, Rum-Irina, Bucureşti, 1992. Print.
8. Eliade, Mircea. *Jurnal*, Volume I (1941-1969), Humanitas, Bucureşti, 1993. Print.
9. Eliade, Mircea. *Mitul eternei reîntoarceri*, Translated by Maria Ivănescu and Cezar Ivănescu, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999. Print.
10. Eliade, Mircea. *Sacrul şi profanul*, 3rd Edition, Translated by Brânduşa Prelipceanu, 2005. Print.
11. Eliade, Mircea. *Huliganii*, Humanitas, Bucureşti, 2006. Print.
12. Eliade, Mircea. *Romanul adolescentului miop*, Jurnalul naţional, Bucureşti, 2009. Print.
13. Glodeanu, Gheorghe. *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, TipoMoldova, Iaşi, 2009, Print.
14. Huxley, Aldous. *Point Counter Point*, Vintage, London, 2004. Print.
15. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Edited with an Introduction and Notes by Seamus Deane, Penguin Books, 1993. Print.

16. Llosa, Mario Vargas. *Adevărul minciunilor*, Translated by Luminiţa Voina-Răuţ, Humanitas, Bucureşti, 2006. Print.
17. Răsuceanu, Andreea. *Bucureştiul lui Mircea Eliade* (epub) (Carte electronică Google), Humanitas, 2013. Web. 29 October 2014
18. Răsuceanu, Andreea. "Pe strada Mântuleasa, la numărul 138" <http://www.romlit.ro/pe_strada_mantuleasa_la_numarul_138> Web. 1 November 2014

THE EDENIC TOPOS IN MIHAI EMINESCU'S POETRY

Ion Popescu-BRADICENI
”Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu

Abstract : The myth and edenic topos in Mihai Eminescu's poetry become a transfictionalized/transdictionallized utopia. In this metautopia, the human condition wears a transhumanistic aspect. The essence of the truth consists of this context, in the rediscovery of the authentic self, the one which is one with nature but also with Trans-nature which ensures the ontological profane its transcommunication with the Sacred. But Mihai Eminescu binds the wonders of the nature with the wonders of mathematics and the poetic language with the presence of the Divine in the fundaments. The edenic vision in Mihai Eminescu's works is built on the triad experience, analysis and comparison, according to which human nature must become through learning, a second nature. Moral harmony, the soul, beautiful and rhythmic and the psychological state become three (the cross of trans) important elements of art in the pedagogy of Mihai Eminescu.

Keywords: *poetic paradise, speaking to the gods, embalmed gardens, the metaphor of light, the sacred history, the ambivalence of the island, TO BE WITHIN, desolated genius.*

Eden topos is a topos circumscribed by a primordial myth where ideas are primordial. But the Eden topos became a permanent myth of Romanian literature, in which the body of ideas to became well permanent. There existed in ancient Thrace a myth of heaven and earth, crossed the breeze from Eleusis, where the mysteries of the ancient Greeks celebrated doctrine of the immortal soul. Following their own god, the Zalmoxis, Thracians Hyperboreans legitimately aspired to purity and perfection at a higher spiritual power. How? It is by binding the terrible death of the idea of absolute happiness. Re-entering nothingness itself, the human being merges with space supreme harmony of the infinite attributes.

To have access to paradise, souls must be released from matter, the delirium, the ecstasy, through an excess of deep life. In major Romanian poems, describing Heaven keeps memories paradise dreamed of Thracian, as a perpetual feast, a soft music, and sacred ritual. Thrace snow on the mountain and the sea from the base created a convoy of legends always reinterpreted. Existence is pain; death saves and restores joy and total existence in the light, that soul.

Art poet remains the purest exercise of the thought embodied in the poem have "pure". I mean, twisted new poetry itself, whose name evokes a paradise of stills, retorts, laboratories, the secrete white magic, inspired by divinity. Heavenly ideal means finally, miss beauty archetypes; Clearing means of thought, a lyrical expurgate vanity ... futile ... poet, seeker himself, rediscovering itself this ontological heaven, through repeated initiation sacerdotal act of nostalgia obsessive originality in pursuit of a world gender perfect utopia.

Poetry expresses the serene world and its abstract form. She turns in those regions of the immortality of the soul remembers, regions where man Adamian enjoy quasi divine privileges; contemplating - Plato says - these essences perfect, simple, calm and happy and being, he, clear, free from body-tomb. How mysticism is the poet's art? Contemplation ecstatic religious silence on the threshold of the temple of the universe itself is not mysticism. Humanity's attempt to imagine, to approximate the essential intelligence to space beyond the life time is right to raise the ontological ideal measure of the universe.

Mystical tradition of ideas, their presence unfolds in Eminescu's poetry. Are we any closer to a holy land? Land unique to that path is still so long, Eminescu's poetry can only be sacred; Plotinus had set three ways of knowing: music, love, philosophy. Music-art seeking the idea in her manifestations, love, sense of universal solidarity, philosophy - but of contemplation and recollection. All this, taken together, have institutionalized a great human type: homo eminescianus. Looks like paradise po(i)etical Mihai Eminescu? I resisted the temptation to not identify several features, but in a hurry justified in age disease: time crunch. As a reminiscence of the first edenic steps, being in man is immortal, the individual is cosmic, and death - only a dream of our imagination.

Therefore - we quote the poet-philosopher - has never been the only form of non-existence. Who are there and will always exist, if not in deed, but as possibility, and possibility - in the eternity of time having no meaning - is there really. "" It is not only plausible but unsure how that perfect intellect death our being to the infinite possibility of eternity, after a period immeasurably long, but whose length is indifferent, will reappear again with the same functions and under the same conditions, and in this consists his immortality. "This man immortal needs a heavenly place in full compliance with specificity his condition.

Golden Garden first, just the primordial Paradise when "talking to the gods, the horn sounded." The "valley c a birch" (sacred tree, axis mundi, symbolizes the path that descends and ascends to the heights of heaven energy human aspirations) with intoxicating fragrances are "flowers of gems." And "zephyr passed like a live breath "air" SBORA sparkly butterflies. "And in this paradise in the world this suave'', but (carefully!) The" night-day Etem mock-n "(it's about time" making "the world, when God uttered the words" Let there be light! ").

He wanted to get at any price "son of an emperor, Florin". His path to the "death of the other", which portrays them himself fleeting fate cannot be interrupted. Superior courts do their duty: it really puts a bad route, "a proud and beautiful valley" soft grass "smell valley, the rivers filled" with a lime which to sleep with her sweet shadow and shaking her scent was "in his locks' (linden symbolizes unwavering loyalty and privilege obtained from the gods to die suddenly, as in" Metamorphoses "of Ovid: Philemon and Baucis). This principle of bringing him back to his old father, which remains, might have had a different destiny would be out of the "same order of reality" with "face to garden gold".

I was off this time trajectory "valley of despair" that is hell. Valley Remembrance acted by the nostalgia of a paradise arhitextual. Valley is shown hellish despair, but hell the Elysian Fields of Hades Greek meadow in the Fortunate Islands, await heroes. Florin is such a hero ", however, like Achilles, yet does not bridle afraid to be seen among the shadows in the configuration of the dead, the dark valley, where" cold air flew the ravens "(messengers of death, of putrefaction matter) in the forest "s leaf wet his bed" and "listen Dumbravei mouth whispering of thousands of sides".

And, overcome by fear, and returned to the country is what we expect with the hope that at least he will turn to god and will hyperionize jumping the present case to the present case eternity. But Florin compatible fate inside face, overcome because he and she are congeners. This pair does not want to be anything other than it is and wants to be happy in his state data edge.

He wants to have, how much is given, life as fullness of life perishes. Refusing transcendence, he refuses immortalization is still alive, but with notification that the love this level can be raised, but a love match for nature, refusing May 1 above than her. The strangest thing I've discovered paradise posthumous poem "If" in which its character spell of pain "that goes on in itself and in its projections comes from beyond the grave". "The wind that shakes the trees and scatters the clouds, the stars light smooth waters until their ass flimsy soul of earth in it.

Actually seduce poet archetype, clearing up his mind with the idea that reconciliation is the solution, the agreement between being and knowing metaphysics, and realizes that the only memorial means to undead humans.

Branches, poplars, clouds, moon, starry cosmic projection of the self deeply transfigured whose image is at the very heart of poetry: the depths of Lake light rays through the waters, the stars, the poet protects gesture to keep in mind the image being essential to assure, if not happiness, even posthumous silence, and give eternity. This itself, purified, the Aeon, the word pure lake sprang as the stars stick to change the human condition, and turn it into cosmos. Are the stars in a sky "with-other heavens, with other gods."

Also in "Venere and Madonna" Rafael "dreamed embalmed paradise gardens." A lunar Eden welcomes us into "dead east." Eminescu gives way to start his fundamental congenital: vocation Urania, heavenly. And thus arises a miraculous world, Dantesque.

The first heaven is "serene plains, with rivers of milk and flowers of light". Monthly in heaven "silver and gold is on the water in the air", still he can "be castles with arches built of azure stars, with rivers of fire and silver bridges, the shores of myrrh, with flowers that sing".

So "death is revealed as a heavenly realm, while life is the infernal" converted into other categories, death holds supremacy axiological, populating a sphere of purity, of starry night. The mythical dream and thought it regains aurora age of mankind (golden age) identifies Being Nothingness, fill gaps existential recovered sacredness archetype, world origins.

Eminescu's paradise - and here we quote all the G. Călinescu - "consists in restoring, on the earth plane immediately, a world sublimated astral elements tend to snatch terrestrial gravity and reconstruct a world ethereal, not unnatural but a more subtle nature, and out of this euphoric. "

And there is' Sidereal bliss "in" planetary vocation ... ... accompanied by a euphoria that changes the density and molecular state of affairs "in" Memento mori "bucolic paintings we encounter the poet has voluptuous marine, Michelangelo with the same pairing of sweet and tension "tense vitality," "with the dream of Eden painting great feature classical composition" in "The Story magician" poet proves a great sense of tranquillity Urania, the angelic music Sidereal. Verse flight singing magician among luminaries welcomed the hosts of angels, has seraphic music of Dante or Mallarmeene stanzas. The "Allegorical Rime" Erickson is a lyric poet of amplitude and cosmic vision.

In "demonism" deals with means mythical vision Urania. Heavenly Happiness is evoked through its own analysis of sensations flow and density. Heavenly vision gigantic primitive landscape ecstatic wildness and Neptunism, geology aromatic and germination crazy, they are essential elements of the marvelous "Miradonis". Is this poem a musical archangelic more solemn than Mallarmean extend lines and transparent as those which give Edgar Poe Edenic dreams.

Miradonis Castle Gardens, Queen lunatic, drunk with a star, fairy. This Miradonis's paradise, a valley, a garden populated therefore "flower forest. Forests with flowers as large trees. Roses as suns and lilies, antique silver boxes, the tall stalks swaying in the red air sweet soft. The light is "green, clear, and fragrant".

"Islands are high on him as holy incense trees with flowers of gold, emerald - Myrrh rocks scattered and shattered into large lumps. On the proud paths, passing through green and silver powder is proud lands. On roads cherry the blossoming pink flower shedding snow "etc.

The metaphor of light came as a leitmotiv, the entire metaphysics of topos Paradise Mihai Eminescu's poetry, and even prose that titanium Agathon lumenDeist nousian and [23]. Germanicia Lichtung, I'll translate lighting, groves (forest) bright illumination aperture, sacred forest. In Eminescu he becomes "gleefully punching ... next puddle" [In the middle of the forest, 33]. Lichtung noun used in nautical language as Lichten's nominal derivation

means "sail", "raise the sails" of the masts of ships: "When a sign / rinse masts / shaking/ wooden pots" [33].

If Ionel Buşe us into thinking figurative mythological type [24], Stefan turns to transfiguration Melancu dream world, where Eros and paradises are synonyms of the former being more comprehensive than agape; ie being a "pagan love» underlined transdescendent / transascendent [22].

The Edenic myth, in the work of Mihai Eminescu, becomes utopia transfictionalized, for telling "sacred history" happened during the beginnings fabulous, where Cosmos again take life as primordial, whether it's an island, an imagined community (State bee, metapedagogic [28]) or "soul transfer through sacrifice, through a violent death, as in" death of Caesar "[34.24], where Jerome and Cezara celebrates symbolic death-wedding pair reunited after that escape from the terror of history.

The "Isle of Euthanasius" Eden is translated transretoric by paradisum voluptatis. Paradise Island Eminescu participate in another geography: mythical and not real (let's say though transreal - nm, IPB) and is also a "happy island" (death - nm, IPB) where "heroes were often partakers of women the will of the gods of death snatched them through decomposition "[12]. "Ambivalence Euthanasius's Island should not confuse.

It is a heavenly realm, particularly qualitative surrounding area, which does not exclude the Adamic life bliss "beautiful death" ... Nudity discovered by Cesar and Jerome in the island is just an ambiguous status, life fully and at the same time, the symbolic death ... the two young Adam manage to live because they waived any "form" human were completely naked, have exceeded the human condition entering a sacred area, that is real, unlike the surrounding area, profane milled for eternal becoming and crumbling of illusions, pain and vanities "[12.36].

Human form is substituted by turns godlike; human condition takes issue transhumanistic; Euthanasius / Jerome seeking "that exists fully, among and beyond human beings", that "what we may call the Being of beings".

"Homo sui transcendentalis is true natural state of the human being" [35]. "Being fully" expresses the turning, becoming / becomeness, proximity, privacy / and inside centre and within that intro (but not half-open - nm, IPB). "Human education would shift from a preposition in another, that's all" [37]. It's the prepositions in, with, by, with, from, in, in. "All (people) should be removed from their preposition regime and the regime's move into" [37]. If "being" explains things without rest, "being fully" accountable for creating things change. "If the first - explains Noica - facts are as they are and do not send beyond them, in one way they are" counted ".

Everything is in order, no offense, so without the new can be born. Only when there transorder rudiments of stretched [39] is possible revolution pattern of "being into" who "let them bring reality or rest, and only thus sending beyond them, things can be understood as putting something in the world. ". "Being fully" is not only the end of things, with the upper human settlements but also their inception in the hour when they come into being.

The "being" reconciles chaos. When the text as the text world and the world enters into vibration and then spreads as a wave, it does fully vibration from the beginning. Writing space (which is already vibrotextual) catches feature a space qualified (not homogeneous, but determined and differentiated by its Directorates - [38]), homogeneous space opposite the island paradise that has no existence, no more than a mere virtuality. To be measured in order to be effectively achieved, the space must necessarily be based on a defined set of directions; these lines appear as rays emanating from a centre, from which cross formed from TRANS (with three "dimensions") [35].

Such devirtualized space, thanks to "be into" is the island's Euthanasius obvious metaphysical meanings [18]. "If the water - and especially ocean water - is in many traditions

primordial chaos before creation, the island symbolizes manifestation, creation, firm establishment of creation in a Book-Svetadvipa, archetypal [12], reduced the seed embryo. "Within the island", "in the valley is a lake flowing four springs which burst, jangle, pebbles flips all day and all night."

They are flowing radially towards the centre, expressing his transgression two, which is beyond me. "In the middle of this lake, which appears black reed reflection, grass and cranberries around it, is a new island, small, with an orange grove. That grove is the cave we turned it into the house, and my apiary "[34].

Cave is exactly the core of centripetal and centrifugal transhermenutic circle, symbol and grave. Plato's cave parable compels metahermeneut to resume debate imaginary problem and especially that of literary and artistic transimaginary [31,32]. Drawn from Gilbert Durand's transcendental fantastic, "cavern" is framed in night time image, pending the "descent and cup".

And in interpreting Eminescu, the cave is a cave house [40]. Its romantic reversal will need to be reached considering the cave as a refuge, as a symbol of the original paradise. So an artist feels intuitively that Eminescu natural correlation between cave and intrauterine world. Between the cave and house there the same difference as between mother-grade marine and land-based mother: grotto would be totally cosmic and symbolic than the house.

Grotto is considered by folklore as universal matrix is related to the great symbols of the egg maturation and intimacy, crystallite tomb. Temple Christian tomb itself is both simple catacomb and place of storage of relics, tabernacle keeper of the holy mysteries, and matrix lap where remakes God. And there is only a difference of nuance between the cave and the internal housing, the last being only a cavern implemented [40].

A third distinctive feature of "being in" expresses a situation clearly defined, secure closure on it and ultimately accuracy. "Being fully" with the opening, tends to express something more than precision, something on the order of truth. "Being" is actually provided the scientific and stand under the sign of all sciences. Humanities seeks truth (aletheia) under the sign of "being into". They celebrated non-concealment, manifestation, and revelation, and explosion, disclosure of director, straightness / correctness, unforgettable, misleading, and equivalent to un-occult.

"Modern man - believes Anton Dumitriu [41] - forget being forgotten, which, thinking it, transposed it into the work of the state essentially forgotten. But the Greeks conceived work looked like a hidden state sent Destin. When we say that we have forgotten something is only something that escapes us, but the very "forgetting" is "hidden" so that we ourselves (which I forgot, as our relationship with the thing looked, move in condition "hidden thing"). And Euthanasius, and Jerome go into hiding but only to perceive the inner illumination. For "core truth" what is? "The essence of truth, conceived as the correctness of the statement, is freedom" [42].

Imprisoned in the island, the two hermits regains freedom, but existing, Dasein finds himself strongly [42]. Existing, Dasein is located in the open, exposing themselves beings. Freedom is itself an existence: exposure of the hidden-being of beings. The two servants esoteric that opens into its own interiority are apologists Transalétheiei that's with everything else, existing Dasein is also - I wrote above - in-existent; But Dasein who falls prey system-error. But since the error comes from the very essence of truth, man can reach, the wandering, the essence of truth.

Identical to Ulysses, Jerome, after wanders social way, is rediscovering the authentic self, the primitive, the same with nature with her Body balm absorbed / absorbed by it.

Re-tying a previous thread to the third inclusive law edict that, however, the mathematics that science should be reallocated and the human sciences: for - Noica warns us - "fully values the things of the spirit, and not in them" [37].

Solomon Marcus showed in "Poetics mathematics" [43] and the "meeting of extremes" [25] that literature and mathematics are "two of the earliest acquisitions of the human spirit" [25]. Mihai Eminescu himself noted his appellant that "the wonders of nature are like mathematical miracles" and mathematics is "the universal language, the language of formulas, ADEC fractions of the three units: time, space and motion" (MS 2267, f. 160 v.).

Stephen Melancu [22] and he lingers on Eminescu's attraction to mathematical rigor spiritual grace that is, the absolute synthesis of existing data by an ordering principle and the harmonic (like Pythagoras) can be placed world. Spirit integrates mathematical knowledge so romantic pathos in the highest degree, age specific. An acquisition that amalgamates, inter alia, the Pythagorean vision and closer romantics, Kantian philosophy itself. Link it establishes between nature and mathematics Eminescu is based on another belief: mystical available for mathematics: "What do we alone in thinking made and nature powers" (Fragma. 278).

Where he wants to get Eminescu putting together nature of mathematics? On the analogy of man and nature, as Novalis in "Disciples at Sais" [51] and "Heinrich von Ofterdingen" [51]? The "mind game laws" and metalaws / TransLaw Fantasia (read "fantastic imagination" - nm, IPB) and the philosophy of nature? Since the philosophy of nature is considered the path concept, it has the same universal object (like physics - nm, IPB), but for himself, and he believes in his own immanent necessity, according to the concept of self-determination.

But Eminescu links wonders of nature wonders of mathematics and poetic language of the divine presence in the background. Supported the idea of foundations Romantics particular by the imperative to place the origins and impose almost total freedom affirmation of existence and creation. This foundation is focused directional back, belonging to a mythical reality which entails imagining a nature transfigured, Virginia, Eden, as she designs a virginal past "[49], in a" golden age "of mankind and the eternal return [49, 50, 51] - shared obsession both Novalis and Eminescu [53] and Mircea Eliade [49] and Ionel Buşe [24] - all four are on the route of forming a new paradigm of rationality. In the centre of which - cautious - I put myself as the preferred method - circle, confess, inspired not only by Georges Poulet [52] - but also Novalis and Eminescu himself [53].

I therefore emphasize the Novalis image polarities (impulse "to all horizons" and core "infinitely deep"), which lies in the principle of conciliation concentricity knowledge and existence, specific, moreover, frequently even call romance by which he makes the subjectivity. In Eminescu, all nature seems to obey the same circularity; I quote: "the natural flow diagram is a circle of forms through which matter passes through the transition point."

High moral order of the world, the citadel ego (the synthesis of the selfless citadel and exteriority being - the creation around him), which advocates learning from nature [44] the fundamental principles of art, Novalis has managed, visionary [50], the application of such resources system, built on experience, analysis and comparison (note the triad! - nm, IPB) according to which human nature must become second nature, only in this way man can be called "rightly teacher of nature "(see" in vain the school dust "[33]) due to quality acquired" sublimated power ".

Therefore, art is sublimation, in the name of authentic experiences, nature, and "man's highest and noblest op art of nature" - personality representing a kind of lifting power of his own creative spirit, or even just in the area as possible, if not in the "doing". For "in a sense and noble" man should be "the most beautiful art op art, his own creative powers, free moral" [53].

Critical Bibliography:

1. G. Calinescu: History of Romanian literature from its origins to the present; edition of Al Piru; Minerva, Bucharest, 1985

2. Mihai Eminescu: About culture and art; edition of D. Irimia; Junimea, Iaşi, 1970
3. Mihai Eminescu: Prose and poetry; V.G. edition Morţun, Iaşi, 1890
4. Florin Rotaru: Addenda to the volume Eminescu: Prose and verse, Eminescu, Bucharest, 1996
5. Mihai Eminescu: Poems (I + II + III), Erc Press, Bucharest, 2009; edition of Maria Rafailă
6. Petre Popescu Gogan: Echoes Eminescien fine arts; Meridians, Bucharest, 1992
7. Mihai Eminescu: Poems; D. murarasu critical edition; Minerva, Bucharest, 1982 (I + II + III)
8. Mihai Eminescu: Literary Prose; edition of Eugen Simion and Flora Şuteu; E.P.L., Bucharest, 1964
9. Eugen Simion: Eminescu's prose; E.P.L., Bucharest, 1964
10. Mihai Eminescu: Poems; edition and preface by Mircea Tomuş; New Orpheus, Bucharest, 2003
11. Mihai Eminescu: Poems / Poésies; presentation and translation of Jean-Luis Courriol; Parallel 45; Pitesti, 2006
12. Mircea Eliade: About Eminescu and Haşdeu; edition and preface by Mircea Handoca; Junimea, Iaşi, 1987
13. Michael Cimpoi: Towards a New Eminescu; Eminescu, Bucharest, 1995
14. Sorin Bocancea: City of Plato; European Institute, Iasi, 2010
15. Plato: Complete Works (I); edition of Peter Crete Noica and Catalin partner ed. Humanitas, Bucharest, 2001
16. Plato: Republic; translation, commentaries and notes by Andrei Cornea; Theory, Bucharest, 1998
17. Aristotle: Poetics; Stela edition Petecel; introductory study and translation by D. M. Pippidi; Iri, Bucharest, 1998
18. Aristotle: Metaphysics; trans. ST. Bezdechi, Iri, Bucharest, 1999
19. Theodor Codreanu: Eminescu - the dialectic style; C. R., Bucharest, 1984
20. Theodor Codreanu: The ontological Eminescu; Porto-Franco, Galaţi, 1992
21. Michael Cimpoi: Narcissus and Hyperion; Junimea, Iaşi, 1994
22. Stephen Melancu: Eminescu and Novalis. Romantic paradigms; Dacia, Cluj-Napoca, 1999
23. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti: lean thinking; trans. by Stephanie Mincu; Pontica, Constanta, 1998
24. Ionel Buşe: philosophy and methodology imaginary. Brief introduction to figurative thinking; Romanian writing, Craiova, 2005
25. Solomon Marcus: Meeting extremes. Writers in the horizon of science; Parallel 45, Pitesti, 2005
26. Eugen Negrici: Illusions Romanian literature; C. R., Bucharest, 2008
27. Nicolae Manolescu: Critical History of Romanian literature. Five centuries of literature; Parallel 45; Pitesti, 2008
28. Ion Popescu-Brădiceni: Mihai Eminescu. A beautiful history: Jerome and Cezara; Cogito-Star and publishers Napoca, Cluj, Oradea, 2006
29. Ion Popescu-Brădiceni: Analysis of visual language; Academic Brancusi, Targu-Jiu, 2012
30. Ion Popescu-Brădiceni: Reinventing masterpiece. I. Transversaliile Romanian literature from its origins until tomorrow; Academic Brancusi, Targu-Jiu, 2013
31. Ion Popescu-Brădiceni: Reinventing masterpiece. II. Romanian Literature and Comparative into transmodernity; Academic Brancusi, Targu-Jiu, 2013

32. Petre Popescu Gogan (responsible editor): Banquet Eminescu, second edition; C.J.C. Gorj; Targu-Jiu, 1998

33. Mihai Eminescu: Poems; Goci edition of Aurelius; 100 + 1 Grammar, Bucharest, 2002

34. Mihai Eminescu Caesar; Constantin Cubleşan edition; 100 + 1 Grammar, Bucharest, 2001

35. Basarab Nicolescu: Transdisciplinarity. manifest; Polirom, Iasi, 1999

36. Mircea Eliade: The Sacred and profane; trans. The Bânduşa Prelipceanu; Humanitas, Bucharest, 1995

37. Noica: Romanian feeling of being; Eminescu, Bucharest, 1978

38. René Guénon: The reign of quantity and the signs of the times; trans. Florin Mihăescu and Dan Stanca; Humanitas, Bucharest, 1995

39. Hrisant Achimescu: Joy quantum; Ecko Print, Drobeta Turnu Severin, 2012

40. Gilbert Durand: anthropological structures of the imaginary. Introduction to general arhetipology; trans. Marcel Aderca; pref. and afterword. by Radu Toma; Univers, Bucharest, 1977

41. Anton Dumitriu: Aletheia. Test the idea of truth in ancient Greece; Eminescu, Bucharest, 1984

42. Martin Heidegger: Milestones on the way of thinking; trans. and notes by Thomas Kleininger and Liiceanu; Politics, Bucharest, 1980

43. Solomon Marcus: The Poetics of mathematics; R.S.R. Academy Press, Bucharest, 1970

44. Ion Popescu-Brădiceni: From metaphysics transmodern; NapocaStar, Cluj, 2009; See the study "An introduction to pedagogical imaginary Eminescu"

45. Cerasela Cuteanu: modern Europe as a philosophy of eternal peace, House Book of Science, Cluj-Napoca, 2005

46. Matei Calinescu: Reading, rereading. Towards a poetics of (re) reading; trans. Virgil Stanciu; Polirom, Iasi, 2003. The book, great, bring reading debate diachronic and synchronic rereading. Such (re) reading is less a matter of "space" as all one time, although it is a special time, circular or quasi-mythical. Reading virginal cannot be more than the "first" when pleasure prevails appreciation value (critical), but poetry reading retroactive claims inflexible (or hermeneutics), the meaning of the poem, hitherto hidden, surfacing, but only for that lecturer who manages to "jump over the fence real" (in transreality, right? - nm, IPB) and can reach beyond mimesis, to a greater level of semiotics.

47. Cassian Maria Spiridon: Adventures country; Curtea Veche, Bucharest, 2009

48. Pompiliu Crăciunescu: Eminescu - infernal paradise and transcosmology, Junimea, Iaşi, 2001

49. Mircea Eliade: Myth of the Eternal Return. Archetypes and repetition; trans. Mary and Caesar Ivănescu; Encyclopaedic Universe; Bucharest, 1989

50. Novalis: Between waking and dream. Scraps romantic; trans. introduction and commentary by Viorica Niscov; Universe, Bucharest, 1995

51. Novalis: Disciples at Sais. Heirich von Oferdingen; trans., stud. introd. and notes by Viorica Niscov; Universe, Bucharest, 1980

52. Georges Poulet: Metamorphoses circle; trans. Irina Badescu and Angela Martin; stud. introd. by Mircea Martin; Universe, Bucharest, 1987

53. Mihai Eminescu: Fragmentarium ..., Bucharest; Science. and Enciclop., 1981

54. Peter John: Logic and Meta; Junimea, Iaşi, 1983

55. See the "writer transmodernist: neohermeneut and saviour of words"; ed. Star Napoca, Cluj, in 2006, the study "s semiotic behaviour Euthanasius / Jerome and bees in Eminescu's novel" A beautiful history: Jerome and Caesar ".

PRESERVATION, CONSERVATION AND ARCHIVING OF DIGITAL RESOURCES – SPECIFIC PROBLEMS

Elena TÎRZIMAN
University of Bucharest

Abstract: Massive digitization, production of documents directly in digital format without traditional equivalent, The high dynamics of technologies and of information applications, followed by their equally swift obsolescence, the multiplicity of standards and formats of electronic documents, have lead to the paramount importance of preserving, conserving and archiving digital documents and collections for all who are involved in the production and dissemination of digital content. When digitally preserving, conserving and archiving it is necessary to identify: what should be preserved? for how long? how to actually proceed? by whom? what resources should be involved? which is the legal and institutional framework of digital archiving?.
Those responsible for digital archiving are the producers, the suppliers, the lawful owners who are primarily responsible to archive electronic documents and who ensure their preservation; the communities of intellectual content producers (e.g. the researchers), and various institutions that might organize digital archives (for the long-term) by own resources; national libraries that through their specific mission organize and manage the National Legal Repository ensuring the collection, processing, preservation, conservation and archiving the documentary patrimony of a country, regardless of the support.

Keywords: digital document, digital conservation, digital archiving, legal digital repository.

Introducere

Resursele informaţionale digitale au devenit în multe cazuri sursa principală de informare pentru multe domenii ale cunoaşterii umane, în special în domeniile ştiinţific şi profesional. Digitizarea masivă, crearea de documente direct în format digital fără echivalent tradiţional, dinamica extraordinară a tehnologiilor şi a aplicaţiilor informatice urmată şi de obsolenţa lor la fel de rapidă, multitudinea standardelor şi formatelor pentru documente electronice, absenţa unor norme unitare de lucru pe traseul ciclului de viaţă al unui document electronic fac ca prezervarea, conservarea şi arhivarea documentelor şi colecţiilor digitale să devină o problemă de maximă importanţă pentru toţi furnizorii de conţinut digital şi mai ales pentru pentru structurile deţinătoare de asemenea documente şi responsabile cu administrarea patrimoniului instituţional ca parte a moştenirii culturale şi ştiinţifice naţionale.

1. Prezervarea, conservarea şi arhivarea digitală – aspecte generale

În prezervarea, conservarea şi arhivarea digitală este necesar să se identifice: ce trebuie prezervat şi arhivat?, pentru cât timp?, cum anume se realizează acest lucru?, de către cine?, care sunt resursele implicate?, care este cadrul legal şi instituţional al arhivării digitale?. Principiile prezervării, conservării şi arhivării resurselor informaţionale şi documentare sunt aceleaşi atât pentru resursele pe suport tradiţional, cât şi pentru resursele digitale, diferite fiind doar modalităţile şi strategiile concrete de realizare a acestor operaţii. Prin urmare, trebuie păstrate, prezervate şi arhivate resursele care fac parte din patrimoniul instituţional, ştiinţific sau cultural conform reglementărilor existente la nivel naţional sau internaţional la care statele au aderat.

Unesco a adoptat *Charte sur la conservation du patrimoine numerique* prin care recunoaşte patrimoniul digital ca parte a patrimoniului comun şi atrage atenţia asupra riscului ca mare parte din moştenirea culturală a umanităţii să se piardă în absenţa asumării unor măsuri legislative, tehnologice, financiare, profesionale specifice. Conform acestei *Charte*, patrimoniul digital se compune din documente unice în domeniul cunoaşterii şi expresiei umane, fie că acestea sunt de ordin cultural, ştiintific, educativ, administrativ, artistic sau conţin informaţii tehnice, legislative, medicale sau de alt tip, create digital sau convertite sub formă digitală pornind de la resurse tradiţionale existente.

Având o tipologie diversă şi, de asemenea, o structură complexă documentul digital impune decizii şi soluţii particularizate în prezervare, conservare, arhivare. Este necesar să fie precizat ce trebuie prezervat; documentul ca întreg (conţinut informaţional + aplicaţie informatică) sau doar conţinutul informaţional. Se disting următoarele caracteristici care asigură integritatea unui document digital: informaţia conţinută; stabilitatea documentului; referinţa documentului; provenienţa documentului; contextul documentului.Toate aceste informaţii condiţionează integritatea documentului şi sunt create şi trebuie să fie prezervate împreună cu obiectul, pe toată durata lui de viaţă.

Durata arhivării este dată de importanţa resursei din punctul de vedere al conţinutului informaţional. Strategiile de arhivare digitală sunt stabilite în funcţie de nevoile de conservare şi reutilizare specifice fiecărei instituţie, în cazul arhivării resurselor proprii sau în funcţie de prevederile legale, în cazul structurilor instituţionale care au obigaţia de a crea şi gestiona arhive digitale (cazul bibliotecilor naţionale care administrează depozitul legal, al arhivelor naţionale şi locale, anumitor producători şi furnizori specializaţi în conţinut digital). Se pot stabili strategii specifice pentru categorii de documente şi în funcţie de suporturile de stocare şi chiar în funcţie de solicitările de reutilizare anticipate.

Cum anume se realizează arhivarea digitală? Modelele de arhivare pe termen lung a resurselor digitale, rezultate în urma cercetării teoretice şi aplicative din domeniile Tehnologiei Informaţiei şi Ştiinţelor Informării şi Comunicării, ţin cont de cele două tendinţe: asigurarea unei durate de viaţă cât mai lungi a suportului fizic; reînnoirea continuă a suportului (trecerea pe un alt suport). Concomitent cu evaluarea gradului de perimare a suportului trebuie evaluate şi tehnologiile informatice asociate fiecărei resurse electronice. Componentele hardware, programele informatice, metodele de prelucrare a informaţiilor sunt supuse unei uzuri morale rapide (ciclul de viaţă: 2-5 ani). Două soluţii sunt propuse ca răspuns la perimarea tehnologiilor:

- migrarea datelor (incluzând sau nu şi migrarea formatelor);
- emulaţia mediilor informatice.

Migrarea datelor înseamnă transferul periodic al unei resurse electronice de pe un suport pe altul, dintr-un context informatic (conţinut + program informatic) în altul. Migrarea trebuie să prezerve integritatea unui obiect digital, astfel încât să poată fi utilizat (căutarea informaţiei, afişarea şi utilizarea să fie identice cu cele din timpul iniţial al producerii resursei informaţionale). Migrarea datelor implică o reînnoire a suportului, dar nu este în mod obligatoriu o copie identică, ci un conţinut informaţional identic într-un nou context tehnic. Se realizează la fiecare schimbare a contextului informatic.

Emulaţia constă în imitaţia parţială a unui sistem de către un altul într-un context informatic, asigurarea compatibilităţilor sistemelor într-un context informatic dat. Tehnica emulaţiilor aplicată prezervării pe termen lung a resurselor digitale înseamnă că se încearcă definirea unei metode care va permite compatibilizarea sistemelor informatice învechite cu sistemele încă incomplet cunoscute, cele ale viitorului.

Variante alternative: conservarea datelor şi informaţiilor pe suport hârtie (suport deja testat în timp); conservarea pe microformate; realizarea de variante electronice de rezervă

nesupuse comunicării; asigurarea redundanţei patrimoniului digital supus conservării şi arhivării (soluţiile de back-up).

Responsabili privind arhivarea resurselor digitale sunt:

- Creatorii, furnizorii, proprietarii de drept care au responsabilitatea iniţială a arhivării documentelor electronice şi care asigură prezervarea lor. Ei pot transfera această responsabilitate (prin acorduri clare) unor sisteme de arhivare care preiau total sau parţial responsabilitatea arhivării. (Bibliotecile şi arhivele pot prelua responsabilităţi de arhivare; avantajele economice sunt de ambele părţi şi în plus, structuri de tipul arhive, biblioteci, muzee pot asigura accesul şi utilizarea informaţiilor).

- Bibliotecile naţionale, prin atribuţia specifică de organizare şi administrare a Depozitului Legal naţional, asigură colectarea, prelucrarea, prezervarea, conservarea, arhivarea patrimoniului documentar al unei ţări, indiferent de suport. Prin urmare, şi resursele digitale constituie obiectul Depozitului Legal. Bibliotecile naţionale evaluează problemele tehnice şi juridice privind colectarea şi conservarea publicaţiilor digitale din reţele şi îşi dezvoltă stategii de implementare şi realizare a Depozitului Legal pentru aceste resurse digitale.

- Comunităţile de creatori de conţinut intelectual (de exemplu cercetătorii), precum şi diverse instituţii (producătoare de arhive tehnice, economice etc.) pot să-şi organizeze arhivele (pe termen lung) prin resurse proprii sau prin organizaţii de cooperare independente, organizaţii care au obligaţia de a asigura accesul la arhive în condiţiile reglementărilor legale existente.

Cadrul legal al arhivării digitale lipseşte sau este insuficient dezvoltat pentru majoritatea statelor. Se regăsesc mai curând bune practici, iniţiative private, proiecte şi cercetări ştiintifice pe această problematică, standarde şi norme tehnice. Abordările care reglementează arhivarea conţinutului digital sunt la nivel instituţional, naţional, european sau internaţional şi se întâlnesc cu precădere în domeniile cultural şi ştiinţific, adică în acele domenii care sunt implicate inclusiv în producerea şi administrarea patrimoniului documentar în format tradiţional.

2. Arhivare web

Imensa cantitate de resurse informaţionale disponibile pe web, instabilitatea şi dinamica acestora fac să fie imposibilă o arhivare exhaustivă. Fără politici şi strategii clare de arhivare web, resurse informaţionale importante riscă să fie pierdute. Asemenea politici şi strategii pot fi rezultatul iniţiativelor individuale, instituţionale sau ale unor proiecte colaborative şi se pot aplica la nivelul unei instituţii sau pentru un site individual, la nivelul unui grup de site-uri, la nivelul unui domeniu tematic dintr-o zonă geografică sau la nivelul unei porţiuni de Internet (indentificată prin numele de domeniu, de exemplu: .en; .fr).

Arhivarea web este condiţionată de o serie de probleme tehnice şi legale. Din categoria problemelor tehnice se pot identifica: instalarea şi întreţinerea unei infrastructuri IT capabile să facă, în orice moment, lizibile documentele digitale; utilizarea programelor informatice de comprimare a conţinutului şi a serviciilor de protecţie a paginilor web; prezervarea contextului de lectură adică prezervarea unui hyperdocument cu toate linkurile sale, astfel încât să nu fie afectată semnificaţia mesajului informaţional; utilizarea standardelor tehnice şi profesionale în crearea documentelor digitale, astfel încât să poată fi definite clar datele de identificare, provenienţă şi autenticitate necesare pentru arhivare. Aspectele legale şi juridice au în vedere drepturile de autor şi drepturile conexe care pot determina restricţii în accesul la documente incluse în arhive.

Se pot identifica două modele de arhivare:

- model bazat pe un sistem de arhivare închis în care primează obiectivul prezervării şi conservării conţinutului digital, accesul fiind restricţionat şi controlat;

- model bazat pe un sistem de arhivare deschis în care sunt urmărite atât obiectivul prezervării şi conservării, cât şi al accesului liber la resursele arhivate. Sistemul de arhivare deschis se poate aplica oricărei arhive web şi în special instituţiilor şi organizaţiilor cu responsabilităţi de arhivare pe termen lung şi care arhivează resurse informaţionale din domeniul public.

Arhivarea conţinutului unui site de către producătorul sau administratorul său. Site-ul web este definit ca un sistem de publicare a resurselor informaţionale şi, prin urmare, este nevoie ca în funcţie de dinamica conţinutului digital publicat sau la anumite intervale de timp să fie actualizat conţinutul şi să se decidă ce se adaugă, ce se modifică şi ce se elimină. Resursele digitale care se vor elimina por fi arhivate sau pot fi eliminate definitiv. Arhivarea web are în vedere acele resurse digitale pentru care de ia decizia de a fi păstrate ca documente referenţiale şi care sunt considerate importante pentru consultări şi utilizări viitoare.

Arhivarea conţinutului digital web ar trebui să se facă la anumite intervale de timp (lunar, semestrial, anual), atunci când conţinutul informaţional nu mai este de actualitate, când există resurse sau secvenţe redundante în acelaşi site, când se decide schimbarea formei de prezentare a site-ului şi dezvoltarea acestuia. Arhivarea conţinutului site-ului se poate realiza prin definirea în site a unei secţiuni de arhivare în care se transferă conţinutul care se doreşte a fi arhivat şi care ulterior este gestionat identic şi unitar cu restul site-ului; se poate crea o arhivă zip de lucru oferită sau nu în acces liber sau se poate arhiva offline pe CD sau DVD.

Backup nu înseamnă arhivarea site-ului chiar dacă arhivarea poate implica backup. Backup-ul presupune realizarea de copii identice de siguranţă pe servere diferite sau chiar în locaţii diferite, ca o modalitate de gesionarea a riscurilor de eventuale catastrofe, atacuri informatice sau imposibilitate de acces de pe serverul principal. Arhivarea unui site presupune selectarea şi prezervarea, conservarea acelui conţinut digital care nu mai este de actualitate, dar care este important pe termen mediu şi lung şi care, prin urmare, nu poate fi eliminat.

Arhivare conţinutului web de către producătorii, furnizorii sau intermediari de conţinut digital. Arhivarea web este procesul de colectare de porţiuni din World Wide Web cu scopul prezervării şi conservării conţinutului digital, în aceleaşi condiţii şi reprezentare precum arhivarea site-urilor, în vederea asigurării accesului viitor pentru cercetători, istorici sau public larg. Numărul imens de pagini şi site-uri web existente face ca arhivarea web, chiar parţială şi selectivă, să se realizeze automatizat şi doar cu unele excepţii, precum în cazul bibliotecilor şi arhivelor, să implice şi factorul uman şi să se realizeze semiautomatizat.

Există numeroase structuri instituţionale implicate în arhivarea web. Cea mai cunoscută organizaţie este Internet Archive care îşi propune ca, printr-un demers de culegere automatizată a datelor, să arhiveze întreg spaţiul web. Bibliotecile naţionale, arhivele naţionale, diferite consorţii şi organizaţii sunt implicate în arhivarea resurselor web culturale. De asemenea, există numeroase aplicaţii de arhivare web, precum şi firme care furnizează servicii de acest fel proprietarilor de conţinut digital.

Din punct de vedere tehnic, arhivarea web presupune utilizarea a o serie de tehnici, proceduri, protocoale şi standarde specifice. Deosebit de importante sunt asigurarea integrităţii şi stabilităţii conţinutului digital (toate paginile şi linkurile care constituie site-ul web, toate imaginile fixe şi animate, orice alte aplicaţii incluse, precum JavaScript, etc.); arhivarea metadatelor care definesc resursa digitală în scopul stabilirii autenticităţii şi provenienţei acesteia; asigurarea permanentă a interoperabilităţii sistemelor în cazul în care arhivarea şi accesul se fac distribuit, şi nu centralizat.

Se disting mai multe metode de colectare a metadatelor şi resurselor digitale şi de constituire a arhivelor digitale, în funcţie de strategia de arhivare aleasă. Se poate opta pentru o strategie de arhivare descentralizată care presupune colectarea metadatelor într-o arhivă unitară şi arhivarea propriu-zisă a conţinutului digital (arhivarea site-ului în locaţia şi formele în care acesta se arhivează). Metoda este utilă în cazul arhivării de site-uri numeroase, cu un

conţinut uniform şi stabil, dar localizate dispersat. Se poate opta pentru o strategie de arhivare centralizată care presupune colectarea atât a metadatelor de identificare, cât şi a conţinutului digital şi a site-urilor implicite. O asemenea metodă este utilă în cazul în care se consideră că resursele digitale sunt deosebit de importante şi trebuie să fie conservate pe termen lung sau chiar că trebuie să fie avută în vedere conservarea perenă (în special site-urile culturale şi ştiinţifice). Mai poate exista şi o strategie mixtă de arhivare care permite ca alături de metadate, pentru unele site-uri să fie colectat şi arhivat centralizat şi conţinutul lor. Este cazul site-urilor volatile sau instabile, dar care au totuşi un conţinut informaţional relevant.

Ţinând cont de nivelurile de interoperabilitate existente în reţele, se regăsesc următoarele metode de colectare a resurselor digitale: *Gathering* sau colectare liberă prin utilizare Web Crawler pentru diverse forme de căutare şi colectare a resurselor de la diferite organizaţii; *Harvesting* sau culegerea datelor într-o manieră autonomă, adică definirea unui set limitat de date şi servicii şi realizarea schimbului pe baza unui protocol (OAI – Open Archive Initiative); *Federation* sau implementarea unor standarde specializate pe care diferite instituţii, în special bibliotecile, au convenit să le utilizeze (Z39.50 şi MARC etc).

Problemele specifice arhivării web sunt legate de cele trei activităţi principale: stocarea datelor, migrarea datelor şi recuperarea datelor.

Problemele legate de stocarea datelor:

- structura instituţională cu atribuţii de arhivare web trebuie să îşi desfăşoare activitatea în conformitate cu o legislaţie specifică (legislaţie de arhivare digitală sau depozit legal digital şi legislaţia drepturilor de autor);

- parcurgerea site-urilor web şi arhivarea resurselor să se facă la intervale de timp adecvate, astfel încât să fie surprinsă dinamica site-urilor şi să poată fi arhivate şi resursele digitale care sunt modificate sau înlăturate de pe site;

- în cazul resurselor ştiinţifice, stocarea şi arhivarea necorespunzătoare pot produce disfuncţionalităţi în citarea referinţelor web. De asemenea, este posibil ca în prelucrare să fie descrisă pagina principală, dar resursele să se găsească în paginile secundare;

- sistemele de arhivare nu pot parcurge, recunoaşte şi stoca toate tipurile de resurse din Internet, din toate tipologiile documentare. Este posibil să nu poată fi arhivate baze de date, sesiuni interactive din web, web-ul profund;

- costurile arhivării web determină o preferinţă pentru arhivarea selectivă sau tematică.

Problemele legate de migrarea datelor:

- formatele de stocare a datelor, sistemele hardwere şi softwere evoluează extrem de rapid; se pune astfel întrebarea: la ce interval de timp trebuie să se realizeze migrarea datelor de pe un suport inferior pe un suport superior?

Problemele legate de recuperarea datelor:

- calitatea prelucrării resurselor digitale care sunt apoi arhivate determină calitatea regăsirii acestora în arhivele web. În arhivele web, resursele digitale sunt în cele mai multe cazuri reprezentate de metadatele preluate împreună cu acestea dar pot fi adăugate la arhivare se pot chiar realiza notiţe bibliografice/webgrafice şi documentaţii special pentru arhivare;

- în lanţul producerii, publicării, arhivării unei resurse web sunt implicaţi mai mulţi responsabili, prin urmare, drepturile de autor, drepturile de publicare, drepturile de acces influenţează regăsirea şi utilizarea acestor resurse.

Concluzii

Dezvoltarea extraordinară a conţinutului digital, în diverse tipologii şi formate face ca problema arhivării digitale să devină la randul ei o problemă de maximă importanţă. Se disting câteva aspecte care evidenţiează complexitatea arhivării digitale, În primul rând, diversitatea de tipologii şi formate pentru resursele digitale la care se adaugă o diversitate de tehnologii şi programe informatice implicate în gestionarea şi administrarea acestor resurse. În al doilea rând, multitudinea de furnizori de conţinut digital cu responsabilităţi diverse în

arhivare. În al treile rând, absenţa unui cadru legal coerent şi care să coroboreze legislaţiile naţionale cu cele internaţionale, privind arhivarea digitală. În al patrulea rând, conţinutul digital este extrem de dinamic şi nu este posibilă conservarea şi arhivare exhaustivă a acestuia cu toate variantele sale intermediare. De asemenea, nu se poate vorbi de norme, tehnici şi metodologii unitere de arhivare digitală care să permită uniformizarea unor asemenea practici. Prin urmare, problematica arhivării digitale este în continuă dezvoltare oferind piste de cercetare teoretică şi aplicativă multiple în perioada următoare.

Bibliografie

ANGELAKI, Georgia. Digital Legal Deposit in the EU member states: An Overview of Regulatory and Implementation Status Background Report in connection with the Communication on Digital Libraries. Background Report in connection with the Communication on Digital Libraries. [online]. DG INFSO/ Unit E3: Learning and Cultural Heritage February 2006. Disponibil pe Internet: http://web3.nlib.ee/cenl/docs/Digital%20Legal%20Deposit%20in%20the%20EU%20member%20states.pdf [accesat 10.11. 2014];

BESSER, Howard. Digital longevity. În: SITTS, Maxine (ed.) *Handbook for Digital Projects: A Management Tool for Preservation and Access*, Andover MA: Northeast Document Conservation Center. [online]. 2000. p. 155-166. Disponibil pe Internet: http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Papers/sfs-longevity.html . [accesat 10.11.2014].

CASTILLO-SY, Vivian del. Web-Harvesting: Concept, Issues and Prospects. [online]. p. 1-2. Disponibil pe Internet: paarl.wikispaces.com/file/view/Web-Harvesting.doc. [accesat 10.11.2014].

KUMAR, Shailendra. *I*nteroperability Protocols and Standards in Library and Information Science. [online]. 30 p. Disponibil pe Internet: http://www.slideshare.net/alibnetweb/interoperability-protocols-and-standards-in-lis . [accesat 10.11.2014].

UNESCO. Charte de l'Unesco sur la conservation du patrimoine numérique. [online]. 2003, 5 p. Disponibil pe Internet: http://portal.unesco.org/ci/fr/files/13367/10702838853Charter_fr.pdf/Charter_fr.pdf [accesat 10.11. 2014].

UTAS [University of Tasmania]. Web & Learning Services, Archive your website. [online]. Disponibil pe Internet:http://www.web-services.utas.edu.au/resources/site-management/archive-your-website. [accesat 27.08.2011].

TÎRZIMAN, Elena. Resurse informaţionale şi digitale electronice. Aspecte privind construcţia, achiziţia, prelucrarea, utilizarea, conservarea, conservarea, arhivarea. În: *Cercetare şi dezvoltare în Bibliotecile Naţionale ale României şi Republicii Moldova: volum de lucrări ştiinţifice*. Bucureşti, Chişinău: Editura BNR, Editura BNRM, 2008. p. 43-67.

TÎRZIMAN, Elena. *Resurse Internet şi practici de informare*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2011, ISBN : 978-606-16-0038-0, 264 p.

TÎRZIMAN, Elena. *Colecţii şi biblioteci digitale*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2011, ISBN : 978-973-737-979-5, 274 p.

A SOCIO-PSYCHOLOGICAL APPROACH TO HUXLEY'S "BRAVE NEW WORLD" VIA LACAN

Clementina Alexandra MIHAILESCU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract : The paper expands upon Huxley's novel "Brave New World" approached via Lacan's socio-psychological model with a view to underlining how the novelist's irony can coexist with his need for warmth, for human feelings, for human understanding. Lacan's three registers of human reality will be closely analyzed in relation to Huxley's characters in order to prove their loss of identity within an artificially constructed social and political environment.

Keywords: Huxley, Lacan, human understanding, irony, register, the imaginary, the symbolic.

Aldous Huxley lived 71 years, a rather long period of time which enabled him to psychologically assimilate and to artistically render the horrors of the two world wars. "Brave New World" is an unpoetic presentation of a society which closely resembles the communist regime in Eastern Europe countries. It is a warning against any type of totalitarian society because the idea of accomplishing the perfect state, perfect life or perfect human being can almost never come true.

Kelly's concept of "searching for understanding" and Vianu's idea that reading Huxley is "an alchemy of understanding" turned me into a keen but sympathetic reader of Huxley's novel "Brave New World" in order to discover how the novelist's irony – his main literary device – coexists with his "need for warmth, for human feeling" (Vianu, 12), for human understanding.

As Kelly's and Vianu's approaches are based on understanding people, (in our case, Huxley's characters), one alternative could be to get both imaginatively and psychologically engaged in analysing the characters' human behavior even if most of them are techno-made products of the 25th century. The action is mainly focused on the Central London Hatchery and Conditioning Centre where everything and everybody is so developed that even the power of thinking is no longer needed. Planning, work division, mechanical thinking and gesturing all suggest an awesome inner emptiness. People resemble sophisticated robots, artificially created in bottles, "conditioned" for a precise type of life or work. Their "planned" happiness arises from a ration of a drug called "soma" per day. This drug assures them the so-called journeys into "eternity" where dreams seem to come true. Standardization still allows for classes of beings, namely Alpha, Beta, Delta and Epsilon, with the Alphas on top, doing the skilled work and being well off, while the Epsilons are the lowest in degree, queuing for their daily ratio of "soma".

Since "understanding" has been approached by Kelly in terms of "going to the place and keeping it under strict scrutiny" (in Miller, 207), our approach implies a close look at that society in order to get a fuller sense of the variety of experiences, directions or deviations, existing in such a standardized environment.

Before embarking on the psychological approach meant to facilitate our understanding of both the status of standardized egos and of possible deviations from them, the plot of the novel will be shortly dealt with. The plot mainly involves the Alphas. Lenina, a young healthy Alpha girl, totally deprived of moral virtues has as many love affairs as possible because this

is the "imperative" of that world; all she knows is that she must never bear a child, as this could be the most disgraceful thing; likewise is family life regarded, where father and mother are equally disgusting, children being artificially created in bottles, "socially predestined" and "preconditioned by hypnopaedia" (Vianu, 10).

Bernard Marx is regarded as being under the level of ordinary Alpha males because in his bottle with blood-surrogate people suspect that someone poured alcohol, thinking he was a Gamma. This somehow weird character likes solitude, despises Lenina because of her immoral conduct, even aspires to "think"; however, this turns into a failure. Helmholtz, his friend, even aspires to become a writer. Both are punished at the end of the novel, being driven out of the comfortable centre and sent to some peripheral area, which resembles Iceland.

Last but not least important, there is John, the son of Linda (a Beta). Linda was lost on a trip to the "New Mexican Reservation", got pregnant in the reservation, was forced to give birth to her son (John), remained with the "savages", took to hard drinking and grew old. John and Linda are discovered by Bernard and Lenina when they went for a holiday to the reservation. John, who was rejected by the savages because of his mother's immoral habits, used to take refuge in reading Shakespeare.

When Bernard suggests that they should return to civilization where they belong to (he even remembers his director mentioning that once, a travel companion – Linda – was lost in the Reservation), both Linda and John agree to that offer. John's answer comes quoting his favourite female Shakespearean character, Miranda: "O brave new world that has such people in it. Let's start at once".

Back to civilization, Linda becomes addicted to "soma" in order to forget her miserable past and soon she dies. On the other hand, John who considered that he entered Shakespeare's Brave New World, was so disillusioned by what he sees around him that he finally commits suicide.

For our needs as both logical perceivers and intuitive evaluators of such issues to satisfactorily meet, Lacan's "Construction of Ego" would offer specialized vocabulary and interpretative clues.

Lacan has identified "three registers of human reality" (61): "the imaginary", "the symbolic" and "the real". According to Lacan, the imaginary is related to "the spectacular register" (61), the symbolic implies that "most things around us possess meaning", while the real is commented upon as "what resists symbolization absolutely", or as "what is excluded from our reality, the margin of what is without meaning and which we fail to situate or explore" (6).

Each of these three registers will be closely analyzed in relation to Huxley's characters. So, most of the characters, be they Alphas or Epsilons, can be regarded as "falsifying egos" (26), that is egos in "the mirror phase" (26), which rather unconsciously stick to a false appearance of coherence and completeness.

Such a false appearance arises from their free and unconditioned acceptance of work division, of mechanical habits (for instance their daily ration of "soma" or their immorality).

The same Lacan claims that an identification of the ego with such "ideal" elements (soma, immoral habits, predestined sterility, ready-made sentences), necessarily leads to "alienation in the register of the image" (6).

According to structural anthropologists quoted by Miller, such "stagnatory images" (drugs, sterility, immorality), which are not consciously perceived, "can organize and govern the workings of a society and, indeed, the mind of the individual" (26). Such things happen because linguistic constructions such as those ready-made sentences that Huxley's characters are taught to take for granted generate meanings beyond the understanding of those who use them, entrapping them in a sort of mental "decomposition" they are not aware of.

The influence exerted by the French psychiatrist Joseph Capgras over Lacan can be recognized in Lacan's approach to doubling and the image. Such an issue can be commented upon focusing on an interesting association between two characters of the novel: Bernard and John.

Vianu claims that Bernard and John turn out to be one character, if put together (98). We can take a further step and regard John as a doubling of Bernard in terms of what would have become of Bernard if he had lived among the "savages", that is among ordinary people.

So, both Bernard and John, through their personal experiences have individually integrated those "stagnated images" into new linguistic networks, moving from the imaginative register to the symbolic one.

Before embarking upon such an analysis, we might wonder why the other characters could not experience a similar transition. Lacan claims that there is a "normal" resistance, a barrier as concerns the access from word to meaning - that is from "signifier" to "signified" (29). Lacan even speaks about a priority of the verbal element, namely the word, over the concept, because it is easier to access the materiality of the word compared to the abstract character of the concept.

So, when John comes to Central London Conditioning Centre, at Bernard's suggestion, he wonders whether the people living there read Shakespeare or not. (He used to read Shakespeare as an antidote to his discomfortable life among the savages). Helmholtz, Bernard's friend explains it to him: "the world is stable now. People are happy, they get what they want, and they never want what they can't get. They are well off; they are safe, they're never ill or afraid of death … And if anything should go wrong, there is soma".

Reading Shakespeare can be also interpreted resorting to Lacan as some sort of "symbolic identification with signifying elements", in our case with the meanings present in Shakespeare's works.

Consistent with Lacan's model, we assume that John as well as Bernard have left the world of the image (of empty, meaningless words) and have taken a place in the symbolic world.

On the other hand, for the other characters, language seems to have had "the role of blocking identity" because they find no place in a structure which is abstract and, as such, intrinsically alien to them. By way of consequence, they have resorted to "standardized sentences" and to slogans. It also follows that Huxley's characters experience a double form of alienation: one situated in the register of the image (the falsifying ego) and another situated in the register of language (in Lacan, 18).

Lacan also states that "speech is an act, generating meaning as it is spoken". Thus, the discussion between John and Bernard can be interpreted as a precious opportunity for both to acquire an identity and to integrate themselves into the new linguistic network - the symbolic register.

There is also a bleak articulation of the impossibility of such an ideal to come true for both John and Bernard. John feels a strong affection for Lenina, only to discover, from the Shakespearian perspective, that she is unworthy of his love. Miranda has vanished once and for good and, as a matter of fact, "man himself has disappeared" (Vianu, 15). Disappointed, John takes refuge in a lonely lighthouse. As concerns Bernard, John's arrival in the centre turned him into an Alpha-Plus once again. On the other hand, John's disappearance makes him recover his former individuality. He is soon severely punished for that. The Director of the Conditioning Centre accuses him of having defied the interests of the centre, the security of the respective community and, consequently, he is removed "from any important centre of population" and transferred to "Iceland".

The condemning speech is one of Huxley's linguistic artifices. It is actually uttered precisely when John enters the Centre and Linda, his mother, rushes to embrace the Director,

his father. As Vianu notices, the content of the condemning speech equally applies to the end of the novel. The interval of time marqued by these two events is suggestively coloured by Bernard's recording John's reactions to civilized London. Bernard is extremely shocked by John's sincere attachment to his mother. Moreover, since she is old and ugly and the fact that John still loves her, has been commented by Bernard as an interesting example in which: "Early conditioning can be made to modify and run counter to natural impulses (in this case, the impulse to recoil from an unpleasant object)".

This quotation can be related to the "register of the real", to "what is excluded from our reality, the margin of what is without meaning and which we fail to situate or explore" (6).

Of course, such quotations sound bitter and ironical. And yet, the major source of irony in this novel is precisely our human condition and what can become of it if we lose our human characteristics such as ethical values, ordinary joys or feelings due to our concern with too much developing our scientifically-biased minds. His choice of describing an instance of mankind's dehumanization by too much well-being might sound as a warning for England, but not for previous communist countries which have experienced too little not too much well- being, in Vianu's opinion. Even the ironic names of Lenin and Marx are unconvincing because he "overlooked the evolution of communism" (Vianu, 17), which Orwell seems to have been in a closer contact with and, as such, he wrote his novel "1984" as a real and credible warning for the whole world.

BIBLIOGRAPHY

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Hogarth Press Ltd., London, 2004

Vianu, Lidia, *The AfterMode. Significant Choices in Contemporary British Fiction*. Bucharest: Bucharest U.P, Print, 2010

THEORIES REGARDING THE FRONTIERS IN THE BYZANTINE AND MUSLIM WORLD

Adriana CÎTEIA
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: Starting from the Greek perception of the oikoumene, the Byzantine Empire has proposed a global vision of the world. The inhabited world has thus became the providential domain of expansion and life of the Christian civilization, that proposes to gather "all nations that exist under the sky"- ἔθνοι τῶν ὑπὸ τὸν οὐρανόν. Oikoumene was identified with the Roman world whose limits gain a providential character.

The relation between the political system and the religious one in byzantine world was also reflected in the need of a religious unification of the conquered territories, by Christianism. Thus, the limits of the missionary domains in the apostolic period have matched the precision of the political frontiers, in the byzantine period.

The Muslim expansion took place in the analogous limits, yet the unity of ummah has supposed the definition of the three politico-religious areas fundamental comparing to the non-Muslims. The Koran text uses the term ummah to designate the community of believers in the local meaning, yet also with universal meaning, of dar ul Islam. In the Koran and Islamic tradition, the term refers, at the same time, to the followers of the monotheist religions – ahl al kitab, Christians and Jews, and sometimes it designates the entire human community. In a strict meaning, ummah refers to the Islamic community in its concrete and abstract dimension, defined by Muhammad.

Keywords: frontier, nation, community, religion.

Conceptele de *imperium, auctoritas, potestas* din gândirea augustană[1] implicau din punct de vedere politic ideea de *imperium sine fine*, dar impuneau şi necesitatea unor măsuri de *limitatio*, de perimetrare teritorială, în interiorul căreia romani, greci, evrei şi *gentiles* erau guvernaţi de aceleaşi legi. A existat, însă, o idee clară asupra diferenţelor dintre vestul latin şi estul grec[2].

Frontiera dintre est şi vest, trasată de Octavian şi Marc Antoniu s-a menţinut şi în Evul Mediu, contactul între bizantini şi occidentali realizându-se de-a lungul aceleiaşi linii. Pierderea teritoriilor romane de la vest de Scodra, în secolul al V-lea, a fost privită de împăraţii constantinopolitani ca temporară. În schimb, barbarii occidentali şi-au însuşit schema imperială, astfel încât „uzurparea" autorităţii romane a echivalat cu atenuarea frontierei dintre *civilitas* şi *barbaricum*. Reconquista iustiniană a fost, însă mai presus de

[1] Susan Materrn, *Rome and the Enemy. Imperial Strategy in the Principate*, London, 1999.

[2] În anul 44 a.Chr., când Octavian şi Marc Antoniu au împărţit lumea, frontiera nord-sud trecea prin oraşul dalmat Scodra. De la estul acestei linii, până la Eufrat se întindea teritoriul antonin, iar la vest, până la Oceanul Atlantic era teritoriul lui Octavian. În secolele următoare, frontiera dintre est şi vest a urmat linia trasată de cei doi imperatori. Donald M. Nicol, în vol. *Relations between East and West in the Middle Ages,* edited by Derek Baker, Edinburgh University Press, 1973, p. 1.

puterea constantinopolului[3]. Graniţa politică era dublată în secolul al V-lea de graniţa teologică şi eclesiologică. Până la cucerirea arabă a Siriei şi Egiptului, rivalitatea dintre vechea şi noua Romă a fost temperată de patriarhatele de Antiohia şi Alexandria.

Vechile sintagme romane *pax et securitas, amicitia, obsequia, fides* (gr. *eirene kai asfaleia*[4]) au devenit, după secolul al IV- lea sinonime cu *pax et comunio* (*eirene kai koinonia*), sensul politic clasic fiind înlocuit cu un sens teologico-politic. *Communio* (gr. *koinonia, oikodomia*[5]) desemnează comunitatea credincioşilor creştini, beneficiari ai păcii lui Dumnezeu; termenul *communio* defineşte o societate structurată juridic şi sacramental. *Pax* este pacea divină, pe care sfera politică nu o poate asigura. În acest context pot fi definite distincţiile între cetăţenia politică şi cetăţenia creştină, distincţii evidente la nivelul vocabularului. Atributul *perastikos* (limitat) carcterizează statutul politic al lumii romane târzii, iar atributul *kosmikos* (veşnic, universal) devine un privilegiu al cetăţeniei creştine[6]. Aceeaşi diferenţă este semnalată, în vocabularul neotestamentar de termenii *kopos* (*ethne, demos*[7]) şi *laos* (popor păgân, popor creştin)[8].

Vocabularul puterii a făcut distincţia între termenii *dynamis* şi *exousia* utilizaţi în literatura creştină cu referire la puterea şi energia divină[9] transmisă în mod constant lumii. Prezenţa şi lucrarea puterii divine în lume este definită în opera dionisiană[10] cu pluralul *ta apomorgmata* (cvasisinonim cu *dynamis*), o traducere posibilă fiind „diversitatea puterii divine", diversitate care nu afectează caracterul unitar al acesteia. Termenul dionisian *apomorgmata* are în contextul amintit un sens mai profund decât vechiul termen clementin *stromata* – divers, pestriţ, utilizat pentru a argumenta ideea de universalitate creştină cu ajutorul conceptelor filosofiei clasice[11].

În literatura bizantină vocabularul puterii se îmbogăţeşte semnificativ:

- *arche, basileia, skeptra, krateia* (cu sensul de putere politică) în opera lui Niketas Choniates,
- *dynamis, strateia* (putere militară), *pragmata* (putere politică) în operele lui G. Pachymeres şi G. Akropolites,
- *hegemonia (*autoritate politică exercitată indirect, prin intermediul guvernatorilor provinciali), *tyche* (destin politic) în scrierile lui Nikeforos Gregoras şi Ioan Kantakouzenos. Substantivele *hegemonia* şi *basileia* înlocuiesc treptat mai vechiul substantiv *arche*, pentru a defini controlul politic asupra teritoriilor intrate în aria de influenţă bizantină, prin tratate şi alianţe.

Vocabularul teritorialităţii include în operele autorilor menţionaţi, termenii *chora, eparchia* (provincie), *synoikia* (coabitare), *schoinisma* (regiune), *romania, barbaricum, barbaros oikoumene.*

Din vocabularul utilizat pentru a-i desemna pe oponenţii politici ai Imperiului Bizantin amintim termenii *antipaloi* (inamici), *allotrioi, diakounomenoi* (diferiţi), *barbaroi, mixobarbaroi* (bulgarii), *genoi, ethnoi, dytikoi* (oponenţii balcanici ai politicii

[3] William H. C. Freud, *Old and New Rome in the Age of Justinian*, în Derek Baker, *op. cit.*, p. 11.
[4] I Tesaloniceni 5, 3.
[5] I Tessaloniceni 5, 8.
[6] Antoinne Guillaumont, *Originile vieţii monahale*, p. 80- 81.
[7] Fapte 11, 22; 17, 5; 19, 30- 33, cu sensul de gloată.
[8] Matei 21, 43; 24, 7; Marcu 11, 17; Luca 21, 24 etc.
[9] Romani 1, 4; 1, 16.
[10] Dionisie, „Despre numiri", II, 6, în *Opere complete*, Editura Paideia, Bucureşti, 1996, traducere, introducere şi note Dumitru Stăniloaie, p. 141, 185.
[11] Gheorghe Vlăduţescu, *Filosofia primelor secole creştine*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1995, p. 50-51.

constantinopolitane, romani exclusiv din punct de vedere etnic, nu şi politic), *thelematarioi* (greci constantinopolitani care în timpul ocupaţiei latine nu şi-au exprimat sau nu şi-au menţinut opţiunea politică, oscilând între latini şi romani), *metaschematizoi*[12] (barbari aflaţi într-un proces de romanizare), *gasmouloi* (soldaţi cu origine mixtă), *hypospondai* (plătitori de tribut). Verbul *metaschematizo* (a se preschimba, a deveni) are o conotaţie strict politică, iar verbul *metanoeuo* (a schimba modul de gândire) are conotaţie religioasă, fiind utilizat pentru a semnala convertirea la creştinism[13].

Într-o analiză a impactului politic al lumii islamice asupra Europei, Bernard Lewis defineşte teologia politică islamică, precum şi etapele majore ale ktiziologiei politice arabe, ca rezultat al relaţiei dintre *din* (religie), *dawla* (stat) şi *dunya* (lume)[14].

În analiza relaţiei dintre cele trei componente ale gândirii teologico-politice, Laura Sitaru defineşte *din wa dawla* ca organism religios cu intenţionalitate politică[15] (conceptul persan sinonim a fost *dastgert*).

În secolul al X- lea, Ibn Hilal al- Askari a sesizat sensul politic al termenului *dawla*, pe care l-a explicat utilizând termenii sinonimi *sultan* (autoritatea asupra unui număr de persoane) şi *mulk* (puterea regală)[16]. Legitimitatea divină a dinastiilor a fost exprimată prin apoziţia *halifat Allah*- locţiitorul Domnului, din titulatura califală. Pentru puterea divină a fost utilizat termenul *qadr*, care are şi sensurile de destin, plan în conformitate cu care se organizează o acţiune[17]. În *Coran,* termenul este utilizat în pasajele care se referă la planul ktiziologic divin. *Qadr* este forma de manifestare a puterii divine, balanţa creaţiei[18]. Există aşadar o diferenţă semnificativă între *dawla* (puterea terestră), *qadr* (puterea divină) şi delegarea puterii (*naql*) dinspre divinitate spre sfera politică-*halifa*t. În vocabularul grec, termenul *exousia* are dublul sens de putere divină şi putere delegată autorităţii politice imperiale. *Qadr* poate fi înţeles şi ca etalon al puterii divine (*taqdir*)[19], termenul *taqdir* fiind sinonim cu termenii greceşti *metroon,* şi *skhoinon geometrikon*[20]. Transferul de putere de la umayyazi la abbasizi (*naql as sultan*) a implicat ideea de alternanţă politică- *dawla.* Noţiunea de *dawla* se definitivează în contextul politic şiit şi alid, devenind echivalentă în secolul al VIII- lea cu noţiunile de *mulk* şi *sultan*[21].

Dunya are sensul de lume terestră, o lume expusă permanent pericolelor (termen sinonim cu substantivul grec bizantin *oikoumene*), care trebuie să se supună principiilor politice şi religioase instrumentate de *din* şi *dawla*[22]. *Dunya* ale cărei forme particulare de organizare sunt *bilad* (ţinut) şi *dâr* (teritoriu, casă definit în raport cu lumea nemusulmană) este profund diferită de *ahira*-lumea de dincolo[23]. Conceptul de *dâr* (casă a islamului, tratatelor sau războiului) a fost rezultatul tensiunii dintre politica ideală şi politica necesară.

---

[12] Gill Page, *Being Byzantine, Greek Identity before the Ottomans*, Cambridge University Press, 2008, *passim.*
[13] *Ibidem*, p. 116.
[14] Bernard Lewis, *Comment l'islam a decouvert l'Europe*, Paris, 1984; Idem, *Le retour de l'Islam*, Gallimard, Paris, 1985, p. 374- 375.
[15] Laura Sitaru, *Gândirea politică arabă*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 52.
[16] *Ibidem*, p. 59.
[17] Oliver Leaman, Kecia Ali, *Islam, the Key concepts*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York, 2008, p. 106.
[18] Coran 6, 96; 13, 8; 15, 21: 25, 2.
[19] *Ibidem*, 2, 25.
[20] Cu comentariul la Cap. V.
[21] Laura Sitaru, *op. cit.*, p. 58.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem.*

Concepţia asupra cetăţii ideale (*Al-Madina al Fadila*) a fost rezultatul sintezei între *Coran* şi filozofia greacă platonică. În „elenismul musulman" se face diferenţa între guvernarea ideală şi guvernarea reală, supusă necesităţii (*daruriyya*= gr. *ananke*) şi imperfectă[24]. Relaţia guvernat-guvernant este definită cu ajutorul termenilor *hakim* (cel care conduce), *ulu al-amr* (cei ce au porunca, suverani, teologi, comandanţi ai armatei), *ahlu l-hall wa l-aqd* (cei care decid în funcţie de interesele comunităţii), *mahkum* (cel care este condus)[25] .

În lumea arabă, pentru „străini", „ceilalţi" sunt utilizaţi termenii *ajam* (străini, barbari, nearabi)[26], *al-mawali* (musulmani nearabi), *rum* (bizantini), *magus* (berberi, păgâni)[27].

În lumea islamică arabă, oponenţii politici sunt numiţial *shu'ubiyya*, termen care se referă la mişcarea împotriva supremaţiei arabe condusă de persani, dar şi la bizantini[28], iar în islamismul otoman *badawi* (necivilizaţi). În opera lui Ibn Haldun[29] este definită opoziţia *badawi-hadari* (necivilizaţi-civilizaţi, nomazi-sedentari). Din punct de vedere religios a fost aplicată distincţia coranică *hanif-mushrik* (monoteist-politeist), *muslim-kufr* (credincios-necredincios); termenul *dhimmis* se referă la protejaţii nemusulmani, plătitori ai *djyziei*, care îşi păstrează autonomia teritorială, juridică şi religioasă[30].

Apodemia graniţei dintre creştini şi musulmani, dintre *dar ul Islam* şi *dar ul keferî* este rezultatul unor construcţii politice, dar şi al identităţii religioase. Textul *Coranului* utilizează termenul *ummah* pentru a desemna comunitatea credincioşilor în sens local, dar şi cu sens universal, de *dar ul Islam*, Casa Islamului. În *Coran* şi în tradiţia islamică, termenul se referă deopotrivă la adepţii religiilor monoteiste – *ahl al kitab*, creştini şi evrei, iar uneori desemnează întreaga comunitate umană[31]. În sens strict, *ummah* se referă la comunitatea islamică în dimensiunea sa concretă şi abstractă, definită de Muhammad. În acest caz, sunt marcate distincţiile între „civilizaţie"- conceptul *hadari* înseamnă, în literatura lui Ibn Haldun „a fi civilizat", şi „barbaricum", lumea nomadă necivilizată, desemnată în aceeaşi sursă cu subtantivul *badawi* [32].

Religia islamică are o dimensiune societală pregnantă. *Coranul* şi tradiţia – *hadith* îşi propun să orienteze societatea după direcţiile etice revelate, scopul fiind eshatologic. În acest sens, *ummah* capătă o dimensiune universală, toţi oamenii fiind consideraţi membri potenţiali ai *Casei Islamului*. În teoria socială islamică, *ummah* este rezultatul unui consens psihologic, ideologic şi militar. Consensul psihologic implică asumarea identităţii religioase, şi implicit reformarea personalităţii prin *jihad* interior, consensul ideologic implică procesul de convertire la islam sau de acceptare a manifestării libere a credinţei în teritoriile nemusulmane– *dar ul harb*, iar consensul militar implică necesitatea comunicării continue, progresive a ideilor revelate, prin *da' wa* – invitaţia la aderare sau prin *jihad* exterior .

Din perspectiva peratologică islamică, termenul *oikoumene* este limitat la un teritoriu din *dar ul harb* – casa războiului, care trebuie inclus in *dar ul islam*- casa islamului. Creştinii

---

[24] *Ibidem*, p. 65- 66.
[25] *Ibidem*, p. 83- 86.
[26] Opoziţia *arab-ajam* este de natură lingvistică. Străinul este, ca şi în cazul grec, cel care vorbeşte neclar, care mormăie (*damdama*); Nadia Anghelescu, *Identitatea arabă: istorie, limbă, cultură*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 24, 49.
[27] *Ibidem*, p. 50- 53.
[28] *Ibidem*, p. 56.
[29] Peter S. Groff, Oliver Leaman, *Islamic Philosophy*, p. 79.
[30] *Muslim perceptions of other Religions, a historical Survey*, edited by Jacques Waardenburg, Oxford University Press, 1999, p. 3- 20.
[31] Viorel Panaite, *Pace, război şi comerţ în Islam. Ţările Române şi dreptul otoman al popoarelor, secolele XV- XVII*, Editura All, Bucureşti, 1997, *passim*.
[32] Ibn Khaldun, în Peter S. Groff, Oliver Leaman, *Islamic Philosophy*, p. 79.

din Imperiul Bizantin nu au decât statutul potenţial de *dhimmi,* aparteneţi la categoria oamenilor cărţii- *ahl al kitab*, alături de evrei[33].

Întâlnirea dintre *horos*-ul bizantin şi conceptele musulmane *uç* (frontieră), *hadd* (graniţă) şi *ilhak* (anexare, extindere), fundamentale în afirmarea pretenţiei de universalitate musulmană a avut consecinţe dramatice pentru Imperiul Bizantin[34]. Conform dreptului otoman al popoarelor, locul Imperiului Bizantin se afla în *dar ul Islam*[35], scopul instituţiei sultanale fiind „să mărească poporul Profetului şi să-l micşoreze pe cel al bizantinilor"[36]: καὶ κατὰ σχοπὸν εἶχε τοῦ αὐξάνεσθαι τὸ τοῦ προφήτου ἔθνος καὶ ἐλαττοῦσθαι τὸ τῶν Ῥωμαίων. Pentru anexarea teritoriilor bizantine la Casa Islamului, Ducas foloseşte la aorist, verbul *synapto* (a uni)[37]. În Casa Islamului, identitatea politică a Bizanţului a fost anulată. Singura concesie a fost integrarea în categoria oamenilor cărţii (recunoaşterea identităţii culturale)- *ahl al kitâb*, alături de evrei şi zoroastrieni[38].

Conceptul *al-thugur* defineşte frontiera mobilă dintre Casa Islamului şi Casa Războiului, în sensul de teritoriu neutru, aflat în afara celor trei „case"[39].

***Pleroma ton ethnon, barbaros oikoumene, metaichmian, hyperoria*, în izvoarele bizantine**

Sintagma ***Pleroma ton ethnon*** [40] (totalitatea neamurilor) a avut în vocabularul misionar paulin un sens sinonim cu ὅλῃ τῇ οἰκουμένῃ[41] , πᾶσαν τὴν οἰκουμέν[42] , πάσας τὰς βασιλείας τῆς οἰκουμέν[43], ὥρας τοῦ πειρασμοῦ[44].

Vocabularul neotestamentar defineşte teritoriul virtual de evanghelizare. Nu există însă tentaţia de a ierarhiza neamurile în funcţie de etapele procesului de catehizare sau de ritmul de înaintare a graniţei creştine. Un sens nou poate fi sesizat în sintagma ὑπεταξεῖν τὴν οἰκουμένεν[45] (a supune lumea); termenul *oikoumene* are în contextul *Epistolei către Evrei* o semnificaţie eshatologică, supunerea lumii fiind sinonimă cu sfârşitul demersului misionar şi cu *Parousia*.

În vocabularul creştin târziu, lumea de dincolo de graniţele Imperiului Bizantin a fost definită ca o *pleroma ton ethnon*, instabilă, turbulentă, dar relativ uşor de controlat. Ordinea lumii- *taxis* a fost stabilită în funcţie de graniţa dintre *barbaricum* şi *oikoumene*, şi de recunoaşterea autorităţii imperiale bizantine- *hypetaxis*. Loialitatea faţă de puterea imperială, supunerea (*hypetaxis*) au marcat diferenţele între cele trei sfere ale lumii cunoscute: *ethnos barbaron* (poporul păgân, lumea barbară,)[46] sintagmă sinonimă cu *hyperoria* (spaţiul ostil Bizanţului) în opera lui Manganeius Prodromus (sec. XII), *laos theou*[47] (poporul lui

---

[33] cf. Viorel Panaite, *Pace, război şi comerţ în islam. Ţările Române şi dreptul otoman al popoarelor (secolele XV-XVII),* Editura All, Bucureşti, 1997, p. 20- 23, 106- 113.
[34] Viorel Panaite, *op. cit*., p. 85- 96.
[35] *Ibidem,* p. 102.
[36] Ducas, *Istoria,* XXIV, 5, p. 186- 188
[37] Auguste Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, 1928, p. 828.
[38] Viorel Panaite, op. cit., p. 106- 107.
[39] Michael Bonner, *Jihad in Islamic History, Doctrines and practice*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, *passim.*
[40] Romani 11, 25.
[41] lumea întreagă; Matei 24, 14.
[42] totalitatea lumii; Luca 2, 1.
[43] împărăţiile lumii; Luca 4, 5.
[44] graniţele lumii locuite; Ap. 3, 10.
[45] Evrei 2, 5.
[46] Theophilact al Ohridei, *Lettres,* 126,8, Thessaloniki, 1986.
[47] *Istoria celor cincizeci de martiri din Tiberiopolis,* P. G., 126: 200- 1.

Dumnezeu) şi *barbaros oikoumene* (oikoumena barbară). Sintagma *barbaros oikoumene* a fost utilizată de Theophilact, arhiepiscopul Ohridei, cu referire la acele teritorii din *barbaricum* care au stabilit contacte cu poporul lui Dumnezeu, un exemplu clasic în acest sens fiind cel al Bulgariei, regiune periferică, creştinată, având o relaţie de tip federat cu Imperiul Bizantin. *Barbaros oikoumene* desemnează structurile politice şi culturale care gravitau în jurul Bizanţului, hinterland-ul semi-barbar, plasat la graniţa dintre *barbaricum* şi *oikoumene*[48]. Pentru Theophilact al Ohridei[49] împăratul Alexius este o combinaţie arhetipală între Ulysse şi Menelaus, victoriile sale fiind expresia *taxis*-ului imperial care impune legea (*nomos*) asupra naturii barbare (*physis*).

Ana Comnena a preferat termenul *mixobarbaroi* pentru a-i defini pe locuitorii *oikoumenei*, care aveau un tratat cu bazileul, respectau legile Imperiului Bizantin, puteau fi creştini, dar nu erau romani (*rhomaioi*)[50].

Cronica lui Skylitzes-Kedrenos[51] utilizează termenul λοιπούς pentru populaţia eterogenă a Dunării de Jos, din secolul al XI-lea.

Aşadar, barbarii „ecumenici" au fost incluşi în categoria *hypekoa* (aliaţi). Termenul *hypekoa* a fost utilizat în locul sinonimelor clasice *symmachoi*, *foederati*. *Hypekoa* provine din greaca attică de secol IV a.Chr.,[52] fiind termenul cu care erau desemnaţi grecii non-athenieni, care încheiaseră tratate cu Athena. *Hypekoos*[53] este antonimul lui *autonomos*[54] (independent politic).

În *De ceremoniis Aulae Byzantinae*[55] Constantin al VII-lea Porphyrogenetul face distincţia între stromatismul barbar şi modelul imperial bizantin de *taxis*, între *arche* (autoritate, putere) şi *taxis* legătura fiind indisolubilă. *Taxis* este secretul *eudaimoniei*, armonia divină reflectată în armonia cetăţii terestre, a*taxia* fiind specifică lumii barbare. Extinderea frontierelor lumii bizantine în *pleroma ton ethnon*, a fost conform ideologiei imperiale bizantine forma cea mai indicată de înlăturare a *ataxiei*[56]. *Taxis* implica şi ierarhizarea politică a lumii cunoscute, bazileului revenindu-i rolul de *oikourgos*[57], organizator şi apărător al oikoumenei. În vârful ierarhiei se aflau Imperiul Bizantin şi Persia Sassanidă, apoi arabii, chaganatul kazarilor şi prinţii occidentali.

În protocolul imperial epistolar, conducătorii independenţi (*autonomoi*) primeau scrisori de tip *grammata*, iar *hypekoa* (supuşii) primeau *keleusis* (ordine). De exemplu, *archontes* pecenegi şi maghiari, aliaţi temporari împotriva bulgarilor primeau *grammata*, iar *archontes* croaţi, sârbi, slavi, moravi primeau *keleusis*[58]. Romanus I s-a adresat ţarului bulgar ca unui *pneumatikos adelfos* (frate spiritual), ceea ce ar fi justificat corespondenţa de tip *grammata*. Dar pentru Constantin al VII-lea, Romanus I nu era decât un uzurpator, termenii diplomatici utilizaţi de acesta nemaifiind valabili.

---

[48] Paul Stephenson, *Byzantium's Balkan Frontier, a political study of the Northern Balkans*, Cambridge University Press, 2002, p. 152- 153.
[49] *Discursul* 207, *apud* P. Stephenson, *op. cit.*, p. 113.
[50] *Alexiada* I, 127; *ibidem*, p. 108.
[51] II, p. 654, r. 16- 20.
[52] Robert H. Robins, *Scurtă istorie a lingvisticii*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 26- 76.
[53] Auguste Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec- français*, Paris, 1929, p. 896: ὑ□□ί□□□□a se supune, a se retrage, a ceda, a face concesii.
[54] *Ibidem*, p. 135: □ὐ□ό□□□□ς= independent, autonom.
[55] *Constantini Porphyrogeniti De ceremoniis Aulae Bzyantinae*, 2 vol., ed. Reiske, CSHB, Bonn, 1829.
[56] *De ceremoniis*, 679. 92.
[57] Tit, 2, 5.
[58] *De ceremoniis*, 691, 4- 13.

În *De Administrando Imperio*[59] bazileul înlocuieşte mai vechiul termen *eschatia*, care definea marginea, limita, graniţa, cu termenii *synoros* (delimitare), *akra* (extremitate), *horos, horion, horismos* (graniţă, hotar)[60]. În secolul al XII-lea, Ana Comnena a folosit aceeaşi termeni pentru a defini graniţele stabilite prin tratatele de pace[61].

Frontierele naturale au un sens politic profund. Ele au un caracter metairetic, dar păstrează şi o semnificaţie diaretică (în sens durandian), fiind bariere între Bizanţ şi *allotrioi* (ceilalţi). Frontiera este şi un loc al semnelor divine. Ioan Mauropus povesteşte despre apariţia semnului crucii pe cer, în timpul luptelor bizantino-pecenege, inspirat probabil de episodul constantinian de la Podul Milvius[62]. Pentru Mauropus, crucea este simbolul puterii imperiale de origine divină, şi a statutului de *eirenikos basileus*[63]. Pentru Psellos[64] frontiera are caracter metairetic: este locul în care *Romania* şi *barbaricum* sunt supuse unui demers de acceptare reciprocă.

Preluând modelul ovidian, Theophilact Hephaistus descrie iarna scitică, cu oglinzile sale de gheaţă; iarna scitică a devenit astfel arhetipul iernii barbare.

În poemele lui Manganeius Prodromus[65] scrise în jurul anului 1156, după conflictele bizantino-maghiare[66] vocabularul peratologic defineşte *horos*-ul dintre lumea romană şi cea non-romană, localizat la Dunăre. Fluviul este numit *horon* („frontiera de apă"), *metaichmian* (teritoriul nimănui), *horizon ton horizonta* (limita ultimă), *horotheton* (graniţa dintre *oikos*-ul bizantin şi lumea ostilă de dincolo de frontieră, pe care poetul o numeşte *hyperoria*).

Valoarea ideologică a *oikoumenei*, ca necesitate de dominare a întregii lumi cunoscute a fost adaptată la realităţile lumii bizantine. Ideea de *oikoumene limitată*- ἡ καθ'ημᾶς οἰκουμένη a lui Georgios Pachymeres[67] era potrivită politicii defensive bizantine, şi pierderilor teritoriale de după secolul al VIII-lea. După *partitio imperii* de la începutul secolului al XIII-lea, limbajul universalist a devenit simbolic, Ioan al III-lea Vatatzes fiind numit în poemele de tip *prokypsis*, „ochiul *oikoumenei*"[68]. Împotriva divizării politice a fost utilizat conceptul de identitate etnică. Patriarhul Germanos al II-lea îi numea în corespondenţa cu patriarhul latin de Constantinopol pe ortodocşii, din interiorul şi din afara graniţelor statului nicaean, *Graikoi*- greci[69]. După modelul veterotestamentar al iudeilor, bizantinii s-au identificat cu noul popor ales, lipsit de patrie, exilat din Constantinopol de cuceritorii latini, şi angajat într-un război de reconquista. Căderea capitalei a fost comparată de retorica bizantină cu perioada captivităţii babiloniene. Nicetas Choniates (*Orationes* 147.6, 175.32-34), îl compara pe Theodor I Lascaris cu Zorobabel, comparaţie valabilă şi pentru Mihail VIII Paleologul[70] şi Andronikos al II- lea, în discursul lui Holobolos şi Pachymeres, metafora reclădirii Templului fiind asimilată pentru recucerirea Constantinopolului. După anul 1261, mirajul universalismului politic a avut rolul de a masca slăbiciunea militară a Imperiului. Capitala a devenit, în retorica bizantină, centrul, capul, ochiul *oikoumenei*[71].

---

[59] *De Administrando Imperio*, ed. G. Moravesik, Washington DC, 1967.
[60] *De Administrando*, 140, 144, 154, 212, 214.
[61] *Alexiada* I, 138; II, 43.
[62] Charles Matson Odahl, *Constantin şi imperiul creştin*, Editura Bic All, Bucureşti, 2006, p. 83- 119.
[63] Paul Stephenson, *op. cit*., p. 111.
[64] *Michaelis Pselli Scripta Minora*, ed. E. Kurty, F. Drexl, 2 vol. Milan, 1936, 1941, II, 239.
[65] Poemele de tip *enkomion* 2, 7, 15, *apud* Paul Stephenson, *op. cit*., p. 234-235.
[66] 1150- 1155, *Ibidem*, cap. VII.
[67] *Historia*, II, IV, 337. 5; *apud* D. Angelov, *op. cit*, p. 83, n. 28.
[68] Dimiter Angelov, *op. cit*., p. 83- 84.
[69] *Ibidem*, p. 95.
[70] *Ibidem*, p. 88- 90.
[71] Grigorie de Cypru, P. G., vol. 142, col. 358 BC; *Ibidem*, 142 col. 376 A, 404 A.

Teoria politică eclesiastică a ultimelor trei secole din istoria Bizanţului a avut ca surse de inspiraţie Donaţia constantiniană şi ideea universalismului creştin. Gândirea hierocratică târzie (după 1204) a readus în discuţie problema raportului dintre *taxis* şi *oikonomia,* dintre organizarea Imperiului şi cea a Bisericii.

Barbaricum ca vecinătate ofensivă a lumii romane şi bizantine a impus măsuri militare concrete, deoarece miile de kilometri ai frontierelor erau imposibil de supravegheat în mod constant; străpungerea *limes*-ului de către barbari nu putea fi oprită decât prin fortificarea oraşelor şi cantonarea unor legiuni antrenate să respingă atacurile. Aceste măsuri au fost dublate de iniţiativa riscantă de a lăsa protecţia graniţelor, chiar în seama barbarilor, în schimbul unor subsidii[72]. Mecanismul foederalizării barbarilor poate explica apariţia civilizaţiei romano-barbare a secolelor IV-V.

Barbarii sunt *inamici populi romani*- gr. *antipaloi*[73] imaginea asupra lor fiind stereotipă. „Cele mai barbare" triburi au fost bastarnii, galii, sarmaţii şi germanii, deoarece nu aveau instituţii de tradiţie greco-romană, religie antropomorfă, monedă, legi. Barbarul a fost o construcţie culturală, atît în Imperiul Roman, cît şi în cel bizantin[74].

Până în secolul al IV-lea, imaginea lumii a fost construită din perspectivă exclusiv militară[75], teritoriile necucerite fiind considerate *terra incognita*- γῆ ἄγνωστος [76]. Dincolo de graniţele lumii romane se afla o lume puternic mitologizată, mărginită de Oceanul Primordial. Pînă când armata romană nu construieşte drumuri, lat. *orbis terrarum*- gr. *oikoumene* rămâne sălbatică, misterioasă, necunoscută.

În secolele VII-VIII, autorii de istorii clasice, redactate conform tradiţiei greco-romane (Eustathios Epiphaniensis, Procopius de Cezareea, Agathias Scolasticul, Theofilact Simocatta) şi cronicarii (Hesichius Milesius, Ioannes Malalas) propun construcţii cu caracter politic[77], fără a deveni teoreticieni politici sau creatori de doctrine[78]. Temele predilecte sunt: eternitatea Imperiului Roman (Eusebiu de Cezareea, Augustin de Hippona), limitele dintre *barbaricum* şi lumea romană (Procopius din Cezareea), imperiul în continuă expansiune, până la marginile lumii cunoscute (Theofilact Simocatta), ideea universului bipolar, roman şi persan (Petrus Patricius), şi a identităţii greceşti[79]. Ierarhizarea politică a spaţiului cunoscut începe cu Constantinopolul şi continuă, îmbinând realul cu imaginarul, până la Ocean (Agathias) ca metaforă a Inaccesibilului, a Necunoscutului[80].

---

[72] Încă din secolul al III-lea, *laeti*-oameni semiliberi erau aşezaţi în calitate de coloni pe pământuri de folosinţă ereditară şi obligaţi să îndeplinească serviciul militar.Denis Căprăroiu, Eugen Denize, *Naşterea Europei medievale*, Editura Cetatea de Scaun, Bucureşti, 2008 p. 27- 28.

[73] Strabo, *Geografia*, II. 9. 2, *apud* Susan P. Materrn, *Rome and the Enemy. Imperial Strategy in the Principate*, London, 1999, p. 66.

[74] *Ibidem*, p. 72-73; Philip Matyszak, *Duşmanii Romei. De la Hanibal la Attila*, Editura All, Bucureşti, 2008, p. 210- 254.

[75] *Itinerarium Antonini* (sec. al III- lea) a fost rezultatul dorinţei lui Caracalla de a organiza un marş către Est. *Acta triumphorum* a lui Pliniu cel Bătrân cuprindea *oppida* (fortăreţe), enumera triburi (*nationes*), tentaţia de a exagera distanţe şi de a inventa popoare fiind evidentă. În secolele III- IV, *Itineraria* se opreau brusc la Rin sau Dunăre, stabilind doar câteva puncte de reper în Estul Europei; Susan P. Mattern, *op. cit*., p. 28- 55.

[76] E. H. Bunbury, *A History of Ancient Geography*, Amsterdam, 1979, *passim.*

[77] Raymond Plant, *Politics, Theology and History*, Cambridge University Press, 2003.

[78] Ecaterina Lung, *Istoricii şi politica la începuturile evului mediu european,* Editura Universităţii Bucureşti, 2001, p. 12-15.

[79] Gill Page, *Being Byzantine. Greek Identity before the Ottomans*, Cambridge University Press, 2008, p. 11- 267.

[80] Ecaterina Lung,*op. cit.*, p. 44- 68.

Procesul de construcţie a unei frontiere identitare, început în perioada greacă antică, cu frontiera culturală dintre greci şi barbari[81] a continuat în perioada medievală, în aceeaşi notă de subiectivism. Decizia de asociere la un grup a fost individuală[82], singurul criteriu care a dispărut în perioada medievală fiind cel al teritorialităţii concrete. Caracterul hyperoric al graniţei, apartenenţa la un anumit tip de comunitate sunt de inspiraţie religioasă, atât în Imperiul Bizantin cât şi în Imperiul Otoman.

În Imperiul Bizantin, identitatea etnică a suferit un proces de deconstrucţie, la care au contribuit cel puţin doi factori:

a. relaţia dintre *hellenismos* şi *rhomiossyne* – dintre trecutul grecităţii clasice şi identitatea romană, dintre nivelul descendenţei mitice şi nivelul descendenţei politice;
b. asumarea unei identităţi parepidemice, condiţionate de înlocuirea cetăţeniei romane cu cetăţenia creştină.

Niketas Choniates analiza politica prooccidentală a împăratului Manuel I Comnenul (secolul al XII-lea), criticând dorinţa acestuia de a recunoaşte ca supuşi pe cei care nu vorbeau limba greacă şi barbarizau lumea bizantină[83].

Identităţile politice, culturale, religioase, etnice s-au definit pregnant în regiunile de frontieră, deşi în cazul Imperiului Bizantin o regulă generală este dificil de formulat. Loialităţile politice şi religioase au fost constant puse la încercare, iar sensul binar al identităţii (noi şi ceilalţi) nu a funcţionat, ca urmare a criteriilor impuse de gândirea creştină pentru care „celălalt" însemna „aproapele"[84]. Invaziile barbare au determinat negocierea graniţei politice, redefinirea graniţei etnice, uniformizarea graniţei religioase[85].

La adăpostul identităţii creştine parepidemice, Imperiul Bizantin a abordat într-o manieră stromatică problema identităţii etnice, sub forma grupurilor de descendenţă comună (*genos, ethnos*), a raportului dintre *civilitas* şi *barbaricum*, a cetăţeniei romano-creştine (*rhomaios, rhomaikos*), a nivelului identitar grec şi nu în ultimul rând a identităţii politice colective. În secolul al XIII-lea, Georgios Akropolites utiliza termenul „romani" pentru a descrie forţele peloponeziace care luptau alături de prinţii franci din Ahaia, împotriva bizantinilor din Nicaea[86]. Akropolites foloseşte, în general termenul „roman" pentru cei loiali niceenilor, adaptând etnonimul la contextul politic.

Elita literară bizantină, profund implicată în viaţa politică (Niketas Choniates, Georgios Akropolites, Georgios Pachymeres, Nikephoros Gregoras, Ioan al VI-lea Kantakouzenos), cu opere destinate unei audienţe educate, a folosit etnonime greceşti antice pentru a defini realităţile politice ale lumii bizantine târzii[87]. Aşadar, lumea bizantină târzie a continuat să îşi asume relaţia cu lumea greacă clasică, fără ca aceasta să intre în conflict cu identitatea creştină.

Vocabularul utilizat în definirea identităţii bizantine include termeni ca *ethnos, genos, barbaros, rhomaios, hellen, graikos*[88]. În *Epopeea lui Digenis Akritas* descendenţa eroului este definită ἐθνικὸς μὲν ἀπὸ πατρός ἐκ δὲ μητρὸς ῥωμαῖος [89]: străin pe linie paternă, roman

[81] Aristotel, *Politica*, 1324 b 10.
[82] Un exemplu în acest sens poate fi participarea la cultele de misterii, profund influenţată de miturile descendenţei, şi apartenenţa la un teritoriu; Franz Cumont, *Religiile orientale în păgânismul roman*, Editura Herald, Bucureşti, 2008, *passim*.
[83] Gill Page, *op. cit*., p. 16.
[84] Nae Ionescu, *Filosofia religiei*, Editura Eminescu, Bucureşti, f.a., p. 157- 159.
[85] Robert W. Mathisen, Henri.S. Sivan (eds.), *Shifting Frontiers in Late Antiquity*, Aldershot, 1996, *passim*.
[86] Gill Page, *op. cit*., p. 23.
[87] Cruciaţii secolului al XIII-lea sunt numiţi celţi, iar turcii otomani, perşi; *ibidem*, p. 24- 25.
[88] *Ibidem*, p. 40- 66.
[89] *Dighenis Akritas*, Editura Univers, Bucureşti, 2002.

pe linie maternă. Termenul *ethnos* presupune o relaţionare de tip cultural, nu biologic. *Genos* corespunde descendenţei biologice. În secolul al XII-lea, termenul a fost asociat statutului aristocratic, devenind astfel sinonim cu *dynatos*.

Un *locus classicus* pentru definirea frontierei lingvistice a fost termenul *barbaros*, a cărui conotaţie politică şi religioasă este evidentă: termenul se referă la cei care nu aveau nici cetăţenie romană, nici cetăţenie creştină, plasaţi dincolo de hotarele lumii bizantine. *Barbaros* se defineşte în opoziţie cu *rhomaios*, conotaţia loialităţii politice faţă de împărat fiind uşor de sesizat[90]. Cronicarii bizantini Akropolites şi Pachymeres îi numeau barbari pe bulgari şi cumani, pe tătari, turci, alani, sârbi, deoarece nu cunoşteau limba greacă, şi locuiau dincolo de graniţele oikoumenei romane, într-un teritoriu imprecis delimitat, care a căpătat treptat dimensiuni arhetipale.

Nici unul dintre termenii amintiţi nu defineşte vocaţia universalistă a Imperiului, în relaţia directă cu instituţia imperială; dubla calitate, de roman şi creştin pare a fi exprimată de substantivul *rhomaios*; termenul desemnează identitatea politică romană, loialitatea faţă de împărat, credinţa creştină, cunoaşterea limbii greceşti şi face distincţia între romanii creştini şi mixobarbarii supuşi politic, dar neloiali şi necreştini (bulgarii). Un sens asemănător a avut, începând cu secolul al IX-lea şi substantivul *graikos*. Distincţia fundamentală între *rhomaios* şi *graikos* constă în negarea moştenirii imperiale romane în cazul celui de al doilea termen. Din secolul al IX-lea, *graikos* nu a mai fost utilizat, deoarece Occidentul îi numea pe locuitorii Imperiului Bizantin *graeci*, iar pe împărat- *Imperator Graecorum*, apoziţie interpretată de cancelaria imperială ca o insultă[91].

Scriitori ca Niketas Choniates, Georgios Akropolites, Georgios Pachymeres utilizează substantivul colectiv *rhomaioi* cu sensul de identitate politică colectivă. Sentimentul de loialitate politică s-a manifestat faţă de instituţia şi modelul imperial, nu faţă de persoana împăratului. Termenul *rhomaios* apare la genitiv (*ton rhomaion*), de aproximativ 150 de ori în opera lui Choniates, 135 de utilizări având un caracter politic evident[92]. Asocierea cu substantive ca *basileus*[93], *autokrator*[94], *epikrateia*[95] (provincie) *pragmata*[96] (treburi publice), *arche*[97] (putere) fiind exemple în acest sens.

Frecvent utilizaţi sunt şi termenii χωρία şi γη, vulnerabilitatea graniţelor şi necesitatea extinderii teritoriale fiind teme predilecte pentru cronicar. Sintagma ὁρια τῶν ῥωμαίων se referă la Imperiu în sens geografic, fiind sinonimă cu τὰ ῥωμαίων a lui Eusthatios de Thessalonik[98]. Choniates foloseşte aceeaşi termeni ai teritorialităţii, indiferent de perioada la care se referă. *Hora, eparhia, schoinisma*[99], *ktema*[100] sunt substantive cu referire la zonă, provincie, regiune, utilizate şi pentru contextul politic de după *partitio romaniae* din 1204, deşi după Cruciada a IV-a termenul *rhomaion* a avut un sens predominant etnic.

---

[90] Helene Ahrweiller, „Byzantine Concepts of the Foreigner: the Case of the Nomads” , în Helene Ahrweiller, Antoine Laiou (eds.), *Studies on the Internal Diaspora of the Byzantine Empire*, Washington DC, p. 1- 15.
[91] Gill Page, *op. cit*., p. 66.
[92] *Ibidem*, p. 77.
[93] 20. 17; 31. 8, 45. 28, 46. 46, 86. 81 etc.
[94] 16. 28, 31. 6, 219. 91, 270. 22, 345. 82, 347. 43.
[95] 117. 8.
[96] 46. 39, 72. 84, 96. 48, 194. 16. etc.
[97] 120. 2, 127. 72, 238. 5, 327. 88, 336. 36.
[98] Gill Page, *op. cit*., p. 77.
[99] 372. 46, 482. 29, 501. 5.
[100] 401. 24, 412. 24.

Şi în *Istoriile* lui Georgios Akropolites[101] şi Georgios Pachymeres[102] substantivul colectiv *rhomaioi* defineşte identitatea politică romană. În opera lui Akropolites, din cele 43 de utilizări ale substantivului la cazul genitiv, majoritatea au o conotaţie politico-militară. Choniates şi Akropolites nu acordă o prea mare importanţă teritoriului geografic al Imperiului Bizantin. Accentul cade pe autoritatea instituţiei imperiale asupra poporului, supuşilor[103].

Termenul *basileus* apare, la Akropolites numai în legătură cu centrul bizantin de la Nicaea, conducătorul bulgar fiind numit *archon*. Theodor Dukas, încoronat împărat la Thessalonik în anul 1224 este numit *egkrates*[104]. Aşadar, epiroţii, latinii, bulgarii erau consideraţi inamici ai centrului bizantin de la Nicaea şi implicit ai romanilor.

În *Istoria* lui Pachymeres, *dynamis*[105] (puterea politică), şi *strateuma* (forţa militară) sunt concepte sinonime; *pragmata, hegemonia*[106] şi *arche*[107] desemnează puterea politică efectivă, iar *basileia*[108]- autoritatea instituţiei imperiale[109]. Vocabularul politic al lui Pachymeres include o serie de termeni care definesc, cu o remarcabilă subtilitate, graniţa dintre identitatea politică şi cea etnică, în secolul al XIII-lea.

Cronicarul Georgios Pachymeres foloseşte termenul *thelematarios*, pentru a desemna populaţia din jurul Constantinopolului, care în timpul ocupaţiei latine nu şi-a exprimat deschis opţiunea politică, ci a oscilat între latini şi romani[110]. Atitudinea thelematarică implică loialitatea îndoielnică, lipsa identităţii politice. Verbul corespondent ar fi *metaschematizo* a se preschimba, a se metamorfoza din punct de vedere politic, a deveni roman, în sensul de supus credincios. Oponenţii epiroţi ai politicii constantinopolitane sunt numiţi *dytykoi* romani din punct de vedere etnic, dar nu şi politic; *dytikos* se referă la lipsa loialităţii politice[111].

După recucerirea Constantinopolului, sunt semnalate de acelaşi autor detaşamentele de *gasmuloi*- militari născuţi în perioada ocupaţiei latine, viteji în luptă ca grecii, şi îndrăzneţi ca latinii. Identitatea lor politică a fost însă, bine definită: *gasmuloi* erau romani, loiali statului bizantin, romanitatea lor fiind incompletă prin descendenţă şi educaţie (vorbeau limba latină)[112].

Pentru Nikephoros Gregoras (*Historia Romana*) şi Ioan Kantakouzenos vocabularul politic păstrează aceeaşi termeni: *arche, hegemonia, pragmata, basileia, oikos* (stat)[113]. În perioada Comnenilor, identitatea politică şi identitatea etnică romană au devenit sinonime. În secolul al XIV-lea ele au fost definite în contexte diferite. *Rhomaioi* exprimă ideea de Imperiu. *Rhomaious Pragmata* se referă la politica Imperiului, iar *rhomaioi* reprezintă corpul politic care hotărăşte pacea, alianţele, loialităţile, graniţele. *Hegemonia* exprimă autoritatea imperială bizantină, *dynamis*- puterea militară, iar *tyche*- destinul politic[114]. Ioan Kantakouzenos asociază frecvent termenul *basileus* cu *hegemonia, basileia, pragmata, arche,*

[101] Gill Page, *op. cit*, p. 99.
[102] *Ibidem*, p. 112.
[103] *Ibidem*, p. 100.
[104] *Ibidem*, p. 102.
[105] Pachymeres, 16. 22, 65. 15, 65. 24, 164. 12, 167. 19.
[106] *Ibidem*, 52. 9.
[107] *Ibidem*, 77. 9, 135. 3, 153. 15.
[108] *Ibid*. 28. 16, 82. 4..
[109] Gill Page, *op. cit.*, p. 112.
[110] *Ibidem*, p. 113.
[111] *Ibidem*, p. 115- 116.
[112] *Ibidem*, p. 118.
[113] *Ibidem*, p. 146, 297.
[114] *Ibidem*, p. 148.

koinos (comunitate), ceea ce evidenţiază concepţia sa predominant politică asupra romanităţii. *Hegemonia* înlocuieşte conceptul de *arche,* pentru a defini controlul politic.

Ioan Kantakouzenos utilizează verbele *anaktasthai* şi *apodidonai*[115] pentru a semnala recupererarea şi reinstalarea puterii bizantine în anumite teritorii (de exemplu în Chios).

În definirea aspectelor particulare ale puterii politice în Balcani, terminologia este ferm nuanţată. Gregoras îl numeşte pe conducătorul sârb, *krales*, titlu evident inferior celui de *basileus.* Pachymeres şi Kantakouzenos îl numesc *krales* pe Ştefan Uroş al II-lea Milutin[116]. Dacă Choniates l-a numit *basileus* şi pe împăratul latin de Constantinopol, Akropolites a rezervat termenul împăraţilor bizantini, împăratului latin de Constantinopol, şi conducătorilor bulgari. Nu este vorba despre egalitatea de putere între împăratul bizantin şi liderii balcanici, ci despre analogii[117]. Pentru Gregoras, identitatea romană implică şi creştinarea: cronicarul înlocuieşte ocazional termenul *rhomaioi* cu *christianoi*. Roman nu înseamnă implicit creştin; romanii pot fi numiţi creştini, dar reciproca nu este întotdeauna valabilă[118].

În secolul al XV-lea, în *Oraţia funebră* a lui Manuel Palaiologos, substantivul *rhomaios* este asociat cu *arche,* în sensul de extindere teritorială a puterii bizantine sau cu *eudaimonia* (prosperitate)[119].

Identitatea politică bizantină din perspectivă musulmană

În a doua jumătate a secolului al VII-lea, ofensiva arabă în *Bilad al Rum* (teritoriul bizantin al Asiei Mici) a determinat apariţia unor zone de tip *tugur* (*metaichmian*) zone de frontieră în care luptele se purtau aproape continuu, fără un final concret. Cucerirea Asiei Mici a fost împiedicată şi de prezenţa creştinilor mardaiţi, rebeli, plasaţi în fortăreţele din al-Lukkam (Amanus), care au oferit ajutor militar bizantinilor. Mardaiţii au fost un veritabil zid de apărare la graniţa arabo-bizantină microasiatică[120].

De la începutul secolului al VII-lea, până la izbucnirea fenomenului cruciat şi a declinului bizantin (*parakme*), lumea arabă islamică şi Bizanţul au fost puteri rivale în zona mediteraneană.

În *Coran*[121] este exprimată însă, simpatia musulmanilor faţă de creştinii bizantini. Motivul ar putea fi poziţia minoritară a comunităţii islamice în Imperiul Persan. După reconquista bizantină din Siria, Palestina şi Egipt, şi evoluţia comunităţii islamice de la statutul de minoritate religioasă la cel de forţă politică şi culturală majoră în Arabia, „compasiunea faţă de Bizanţ”- *al- shafagata fi-al-Rum* nu mai poate fi înţeleasă decât ca atitudine normativă coranică[122]. Ipoteza de lucru a lui Ahmad Shboul este că în analiza conflictului arabo-bizantin primează factorul politic şi nu cel religios. Un argument în favoarea acestei ipoteze ar fi că un număr mare de luptători creştini arabi din Siria s-au alăturat armatelor musulmane în lupta contra Bizanţului. Totuşi, atitudinea islamică oficială faţă de Bizanţ a fost determinată de religiozitatea creştină. Politica arabă islamică faţă de Imperiul Bizantin a fost dominată de măsurile administrative şi culturale, deoarece nucleul

[115] *Istorii* II 370. 14- 15, IV 370. 19- 20, apud Gill Page, *op. cit*, p. 149- 151.
[116] *Ibidem*, p. 155.
[117] H. Mihăescu, *La romanité dans le sud-est de l' Europe*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1953, p. 334- 430.
[118] Patrick O. Geary, *Mitul Naţiunilor*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2006, *passim*; *Ibidem*, p. 158-170.
[119] *Ibidem*, p. 250.
[120] Philip K. Hitti, *Istoria arabilor*, ed.a X-a, Editura All, Bucureşti, 2008, p. 131- 133.
[121] *Surat al-Rum*, 30: 2- 6.
[122] Ahmad M. H. Shboul, „Arab Islamic Perceptions of Byzantin Religion and Culture”, în *Muslim Perceptions of other Religions, a Historical Survey,* edited by Jacques Waardenburg, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 123- 125.

politic al lumii islamice s-a constituit în vechile provincii bizantine Siria şi Palestina. Manifestările creştinismului bizantin trebuiau anulate, nu ca măsură de natură dogmatică, ci ca formă de contestare a politicii universaliste bizantine. In acest context ar putea fi înţeles iconoclasmul lui Yezid al II-lea[123].

Versetele coranice stabilesc o primă clasificare a credinţelor, care condiţionează şi atitudinea politică faţă de adepţii acestora:

a. *jahiliya* (ignoranţa) termen utilizat pentru politeismul arab,
b. *ahl al kitab* (oamenii cărţii), cu referire la zoroastrieni, iudei, şi creştini[124].

Popoarele cărţii sunt chemate să accepte mesajul coranic, pentru care posedă deja cunoştinţele necesare oferite de *Tawrat (Tora)* şi *Injil (Evanghelia*).

Vocabularul coranic a impus şi diferenţa între *shirk, ishrak* (asociaţionism), adepţii politeismului asociaţionist fiind numiţi *mushrikun*, şi *hanif* (sistemul credinţelor monoteiste). *Al-mushrikuna* defineşte opoziţia politico-religioasă faţă de comunitatea musulmană şi de liderul acesteia[125], ca opoziţie faţă de unitatea şi unicitatea divină *(tawhid*).

După secolul al VII-lea, non-musulmanii au fost numiţi generic *Kufr*-necredincioşi. Spre deosebire de politeişti şi atei, care trebuiau să accepte invitaţia de aderare la islam împreună cu toate consecinţele politice, oamenii cărţii îşi puteau continua tradiţia religioasă în *dar al Islam*, cu condiţia supunerii faţă de autoritatea politică musulmană. Oamenii cărţii au primit statutul de *dhimmi* (protejaţi nemusulmani), statut refuzat categoriei *mushrikun*[126]. Legea islamică face însă, o subtilă distincţie între două categorii de dhimmi: *anwi*- supuşi prin constrângere violentă, şi *sulhi*- supuşi prin propria voinţă, care s-au bucurat de drepturi extinse[127].

Reproşul dogmatic adus creştinilor a fost de natură dochetă; Islamul nu a acceptat christogeneza şi parthenogeneza, şi a refuzat ideea unei mijlociri între Divinitate şi umanitate. În accepţiunea Islamului (care nu sesizează diferenţele doctrinare dintre Orient şi Occident) termenul „creştin" identifică un grup de aderenţi la un sistem de doctrine incorecte din perspectiva *kalam*-ului[128]. În consecinţă, creştinii au fost percepuţi fie ca *dhimmis*- minoritate în teritoriul musulman real şi virtual, fie ca inamici politici plasaţi în *dar ahl harbî*[129].

Din sistemul de referinţă creştin, Islamul a fost perceput ca religia unei puteri dominante, în expansiune constantă. În lupta pentru graniţele europene, conflictul bizantino-islamic a avut o dimensiune ideologică pregnantă, încă de la începutul secolului al VIII-lea[130]. Până la jumătatea secolului al IX-lea, creştinii au exercitat în teritoriile musulmane o presiune politică şi culturală reală, apărându-şi privilegiile administrative şi economice.

---

[123] *Ibidem*, p. 127; Idem, „Byzantium and the Arabs. The image of the Byzantins as mirrored in Arabic Literature", in *Byzantine Papers*, ed. E. and M. Jeffreys and A. Moffat, Canberra, 1981, p. 43- 88.
[124] *Coran* 610- 650.
[125] *Muslim perceptions of other Religions, a Historical Survey*, edited by Jacques Waardenburg, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 3- 5.
[126] *Ibidem*, p. 18- 20.
[127] Giovanni Filoramo, *Istoria religiilor, III. Religiile dualiste. Islamul*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 217.
[128] Henri Corbin, *Istoria filosofiei islamice*, Editura Herald, Bucureşti, 2008, p. 131- 153.
[129] Paul Brusanowski, *Religie şi stat în Islam: De la teocraţia medineză instituită de Muhammad, la Frăţia musulmană din perioada interbelică*, Editura Herald, Bucureşti, 2009, p. 81- 102.
[130] Jacques Waardenburg, *op. cit*., p. 40.

LITERARY SPACE, FILM SPACE AND HISTORIC SPACE: BODIES, GESTURES AND RITUALS

Gabriela-Mariana LUCA
"Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: The current paper follows the spatial treatment of the image under a cone of a light, historically put, which "came from the east" of two cinema productions: Silent Wedding (2008), a movie by Horațiu Mălăele and Wedding in Basarabia (2009), directed by Nap Toader. Sensations, relationships, memories, icons of sexuality and ritual in the historical, cultural, religious and political space, based on actual documents which perform in a virtual reality, either happen in subtle metaphors, or stunningly concrete, inviting us, with each frame, to a motivated reflection over our identities and becoming.
Space is a fundamental component of any type of tale, be it oral, written or filmed. Only the cinema version is however, capable of simultaneously show both the action and the setting that it is taking place. Therefore, space is a permanent presence in film. And, because cinema has the merit of endlessly evoking an idea, that of invisible space, but which in the same time prolongs the visible (hors-champ), our questions are also build around the spectator who can easily be absorbed in the story, becoming actor and spectator in their own film because: "in front of a film we react as we would in front of an extremely realistic representation of an imaginary space which we believe of truly seeing " (Aumont et al., 2007, p.17).

Keywords: space, literature, film, history, ritual.

Motto: "The angels are asked to leave their wings at the door."

Generic

Imaginea ne vorbește și o face atât de intim, spunea Maurice Blanchot (1955, p. 341). Poate de aceea povestea derulată pe *ecranul –constelație* (Lipovetsky, Serroy, 2008) nu poate fi cu adevărat asimilată în absența ei, doar prin lectura unui scenariu ori printr-o simplă istorisire de fapte. Exercițiul privirii presupune, categoric, o înțelegere profundă a spațiului deschis acțiunii ce va urma, în toată complexitatea sa: dimensiuni, culori, sunete, impresii olfactive ori tactile. Se transformă, prin ochii fiecărui privitor, într-un entuziasm creator, dublat de mulțumirea tainică de *a-și fi găsit locul.* Lectura celor două filme (*Nuntă mută și Nuntă în Basarabia*) propune de fapt tocmai o calibrare pe tratamentul acordat spațiului: delimitări, metafore construite în afara convențiilor cinematografice, simboluri personale și vizuale, suprapuneri de spații locuite deopotrivă atât de personaje cât și de spectatori. Însăși portretizarea actanților care fac ritualurile posibile, în jocul permanent dintre actualizare și reactualizare prin năstrușnice relaționări, implică acceptarea tuturor regulilor prin care metafora narativă se compune într-un balans continuu între naratologie (Lefevre, 2002) și iconologie (Aumont, 2007). Să vedem, așadar, cum se împletesc normalul și spectacolul în cununile nunților zilelor și faptelor noastre, analizând doar maniera în care spațiul narativ, cel filmic și cel istoric pot comunica și mesajul transmis în exercițiul prelungit de ritualizare și teatralizare a societății românești contemporane.

Ce-i normal în zilele noastre?

Nunta mută (2008) a lui Horațiu Mălăele este un film care descuie lacătele oricărui tip de sensibilitate. Depinde însă și din ce unghi privești. Poate fi la fel de bine o probă de timp moale, prelins ca un Camambert proaspăt de prin picturile lui Dali, „un joc dezinteresat al gândirii" (André Breton, 1924) de natură suprarealistă sau pur și simplu o tabletă de istorie condensată, solubilă în aproximativ 90 de minute, dar cu efect serios prelungit pentru toți acei români care n-au renunțat să-și privească trecerea în sincere oglinzi.

Povestea se compune dintr-un ingenios colaj de imagini care decupează spații capabile să transmită mesaje coerente. Intangibil inițial, acest spațiu filmic devine tot mai concret cu fiecare personaj care pășește spre interior, iar întregirea spațiului se realizează prin sunet. Narațiunea se omogenizează astfel și curge precum seva prin trunchiul aceluiași copac. Lucrurile se leagă repede, amintirile compun istorii sub cupola de voci întrepătrunse, între care răsună amenințător, pentru perpetuarea valorilor reale, aceea a activistului de partid a cărui sarcină era culturalizarea maselor, plimbând caravana cinematografică de la o localitate la alta: *Astăzi vom executa o acțiune de culturalizare. Ce executăm noi aici?/ Cultură./Iată, încă o dovadă, tovarăși, că partidul gândește pentru noi*, desigur *pentru că a sosit și vremea noastră, a celor fără carte* și care ne trimite obsedant la una din replicile de început ale filmului: „Ce-i normal în zilele noastre!?" Mirarea aceasta va declanșa tot jocul semantic narativ. Întrebarea este pusă de o echipă ce realizează, paradoxal, documentare despre evenimente paranormale, *chestii balcanice de vândut cui dă mai mult*, iar răspunsul vine din partea unui primar, fiul, demn continuator al activistului înflăcărat de odinioară, pentru care pământul țării poate fi orice, de la latrină la casă de vacanță ori niște bani frumoși. Clipa prelungă, scuturată bine pe șoselele prost asfaltate ale începutului de secol XXI pentru că *nu s-a ajuns cu fondurile europene,* face cale întoarsă până în anul 1953. Mai precis în jurul datei de 1 martie, poate zorii zilei de 2 ori 3 martie (*Anul Nou Agrar* începuse deja, coincidență semnificativă a faptului că istoria, atunci când nu ia chipul unei prostituate – Marinela, în filmul lui Mălăele - joacă șah) când Stalin se stinge la reședința sa din Kuntevo, ironic, în urma unui chef de pomină. Atac cerebral sau otrăvit cu temuta otravă pentru șobolani, varfarina, așa cum au stabilit ulterior istoricii, causa morții pălește în fața poveștii care curge: un film despre România profundă, în cazul acesta. În film, personificarea ei se numește Mara și are o pată pe gât de forma țării căreia i se substituie personajul. Pentru a nu uita, pentru a da mai departe informația și sigiliul identitar, în acest prelung exercițiu al memoriei colective, corpul a fost marcat. Mărcile naturale sau dobândite au trezit deseori bănuielile și teama că sufletul se ofilește. Fiecare semn apărut pe corpul noului născut este socotit, în mai toate culturile, un mesaj divin. După caz, poate fi un semn de bun augur pentru cel ales sau expresia unei pedepse, iar folclorul românesc este, de asemenea, extrem de generos în interpretarea acestora (Evseev, 1997:23).

Mara, cea însemnată, tânără, exuberantă, iubește cu patimă și binecuvântează, în împreunarea cu alesul ei, luminișul, crângul, grânele adunate în hambar. Va fi văduvită de ruși, batjocorită de comuniști, neocomuniști și ignoranți materialiști fără vreo culoare politică, unii mai lacomi decât ceilalți.

Tensiunile dintre două tipuri de putere: masculin-feminin, tradiție-orânduire nouă, corpul mut-corpul vorbitor, cecitate socială-cecitate interioară, organizate pe niveluri diferite în imaginile spațiale ale narațiunii filmice, servesc drept impact în dezvăluirea locurilor, fie ele interzise, îngrădite sau libere. Spațiul se redimensionează permanent: din imaginar se face vizibil, aproape concret, am putea spune. Se prelungește însă, dincolo de ecran, intangibil și incredibil ca spațiu al unei nunți mute. Nimic nu este întâmplător în filmul lui Mălăele*: - Joi, joi, joi…nunta noastră, proasto!*, reușește Iancu să-i spună Marei, într-un prea intim moment, că înțelegerea între socrii a fost făcută (la mat, bineînțeles, în văzul și auzul tuturor) punând capăt bârfelor despre imoralitatea lor, a tinerilor îndrăgostiți.

În credințele populare, joia este ziua cea mai controversată a săptămânii. Se află la mijloc. Este deci un timp al tranziției ca și solstițiile, miezul nopții, amiaza. Un astfel de moment este în toate culturile tradiționale un segment temporal impur în care binele se amestecă cu răul. Proporțiile în care se realizează amestecul vor duce și la semnificațiile ulterioare. Pe un astfel de timp se poate comunica cu lumea spiritelor, se pot înfăptui actele magice. "Joia e slobodă pentru orișice: e zi bună să tai vite, să mănânci, să dai de pomană, să faci nuntă. Joia-i pentru dragoste" scrie E.N. Voronca (1903/ 2008). Poate fi asociată satului, prin extensie semantică "gurii satului". Întreaga suită a joilor trecute în calendarul tradițional confirmă dualitatea semnificațiilor sale: *Joia furnicilor, Joia iepelor, Joia paparudei, Joia verde, Joile oprite, Joile nepomenite, Joimărița* etc.

Într-o astfel de zi are loc nunta Marei cu Iancu, un timp aflat la granița dintre lumi. Îndată după ceremonia religioasă, chiar când urma să înceapă petrecerea de la casa miresei, *îngerii fiind rugați*, printr-o metaforă sublimă, divinatorie, *să-și lase aripile la ușă*, alaiul vesel este oprit de o veste cutremurătoare: *tătucul Stalin, părintele tuturor popoarelor, moare* și orice manifestare care ar fi putut tulbura doliul internațional este interzisă: *fără râs, fără meciuri de fotbal, fără nunți și fără înmormântări*. Cum pregătirile de nuntă s-au făcut cu multă cheltuială și ar fi fost păcat ca bucatele alese să se strice, în ciuda amenințărilor, petrecerea începe totuși la căderea serii, în mare taină și într-o liniște perfectă. Așadar, sătenii vor lăsă câte o lumină în fereastră ca mărturie că sunt acasă și, pe furiș, se vor strecura în gospodăria socrului mic. De-a lungul poveștii filmice se face deseori referire la lipsa electricității și a petrolului de lampă, iar soluția activistului Gogonea: „ lumina vine de la răsărit, ne-o dau ei când vor", se va dovedi a fi întunericul profund căzut peste sătucul ațipit, cu ferestrele pâlpâind ale caselor lăsate singure preț de câteva ceasuri.

Picioarele meselor și paharele sunt învelite, tacâmurile înlăturate, ceasului i se rupe cucul, lăutarii mimează cântece de petrecere pe care se dansează, vorba dintre mire și naș se transmite din gură-n gură și rezultă denaturată la sfârșitul acestui telefon fără fir, musca nu are voie să se audă, copii stau deoparte ca niște sfinților cu mâinile-n poală și legați la gură cu șervete, timp în care la masa adulților se mănâncă lacom cu mâna. Din amuzantă, petrecerea devine mai întâi apăsătoare apoi de-a dreptul tristă, trecere pe care ochii miresei o recompun cadru cu cadru în ochii spectatorului, contribuind din plin la nașterea revoltei. Furtuna stă să înceapă și, odată cu tunetul, socrul mic sparge liniștea nefirească: *"Nuntă băiii!"*

Spărgând tiparele, valsând elegant între Chaplin și Kusturica pe peliculă ori între Marin Preda și Eugen Ionesco printre rânduri, filmul lui Horațiu Mălăele pare că vrea să spună tot dintr-o suflare, un adevăr mare, pur, rotunjit perfect, care să ne implice pe toți, o chemare ascuțită ca ultimă salvare a memoriei unui neam. O țeavă de tun rusesc sparge zidul casei și poposește în mijlocul camerei; amenințarea devine dezastru. Se simte pala de vânt care stinge dintr-o dată toate luminile și spectatorul se cutremură. Tatăl miresei este împușcat și, pe măsură ce pata de sânge umple albul cămășii de sărbătoare, nedumerirea morții se transformă și ea în certitudine. Toți bărbații sunt urcați în camioane, urmând să plece către lagăre de muncă ori pedeapsa capitală și, simultan, pentru că spațiul filmic permite, ca într-o glisare de sensuri subsumate, același mesaj este transmis aidoma și de împărțirea celor câtorva pâini luate în grabă de pe mese de către soldații ruși, metaforă grea, înghețată în ochi uimiți ai femeilor satului, de acum văduve, rămase fără masă și fără casă.

Aceasta este povestea adevărată, a satului ras de pe suprafața pământului, descoperită de echipa *Paramedia*, care se trezește față în față cu Mara de acum, o bătrână cernită, rămasă tot nedumerită în uitarea și surzenia timpului: *ce să ne mai luați?* Întreabă ea năucită, ca răspuns la invitația de a da un interviu.

Fiecare personaj este purtător de simboluri multiple. Femeile cele mai importante din film, *Marinela* sau istoria ca prostituată*: eu am lucrat la poștă, oficial* și care acum, ajunsă o bătrână sulemenită de un grotesc accentuat, *vrea să predea religia, Mara*, personificarea

României, când iubită, când trădată și în cele din urmă văduvită, *bunica* a cărei privire este omniprezentă și mărturisește tot ceea ce mutenia personajului ține în toate pliurile ei, *Smaranda* – personificarea ielelor, a tradiției și destinului violate cu bestialitate, toate înfruntă bărbați precum: oportunistul și slugarnicul *Gogonea*, fiul bun, încă necopt, dar care va fi într-o zi sprijinul casei, întrupat de *Iancu, bunicul* – ca sumă a degenerescențelor, răzvrătirea – în persoana *socrului mic*. Liantul pare să fie fabricat din ființe cu rol voit asexuat, puternic amprentate simbolic: *Coriolan* - profesor, nebun și înger, *Sile* – piticul, copilăria eternă, rațiunea nealterată, *Gogonică* – șmecheria în fașă a celui care se va descurca, *copiii nuntași* – obediența pură.

Dacă textul oricărui film este de negăsit, așa cum spunea Raymond Bellour (apud. Aumont, op.cit. p. 159) devenind operă, un obiect cu o suprafață fenomenală, același lucru se întâmplă și în cazul producției lui Horațiu Mălăele. Lectura filmică recompune un timp și un spațiu ritualizate în decorul creat de norii trecerii noastre la stadiul de *homo sovieticus.*

Vrem spectacol, ok!

Nuntă în Basarabia al lui Nap Toader/ Napoleon Helmis vine, din punct de vedere istoric cel puțin, ca o prelungire firească a poveștii spuse de Horațiu Mălăele. Doar că ar trebui citit chiar începând prin mărcile identitare ale autorului principal, și el scenarist și regizor, pentru că: "în contextul psihologic al cercetării narațiunilor autobiografice, problema legăturii dintre poveste și realitate poate fi tradusă, printre altele, ca fiind relația dintre autonarativitate și identitate personală ce *rezidă* în spațiul ascuns al realității interioare" (Lieblich A., Tuval-Mashiach R., Zilber, T, (2006, p.18).

Născut într-un sătuc din județul Olt, a fost dat spre adopție de către părinți unor rude din București, cu speranța de a face din băiatul lor un om cu carte. La vremea aceea, sora lui Ceaușescu era inspector școlar în județ și copii mai deschiși la minte erau orientați către liceul din Slatina, *județul Olt devenise stat în stat*, mărturisește regizorul. Ajuns pentru o vreme Helmis, după numele familiei adoptive, se va întoarce la numele părinților, acela de Toader și, mai târziu, se va însura cu o basarabeancă. Experiența personală și arta s-au dovedit a face casă foarte bună, un menaj adevărat, tacâm complet, presărat cu tandrețuri, tachinări, supărări, împăcări, filmul „fiind nu un pod de flori, ci mai degrabă o coliziune de flori", în caracterizarea autorului.

Spre deosebire de creația lui Mălăele, scenariul nunții din Basarabia se anunță ca o poveste aparent simplă: doi tineri se căsătoresc în București, orașul studenției lor și al mirelui (dirijor), originar din Oltenia, fac apoi o nuntă cu dar în Chișinău, orașul miresei (pianistă), în speranța de a aduna suma necesară avansului pentru un apartament. Derulată în spațiul filmic, povestea se construiește însă pe metafore subtile, cu trimiteri profunde la o istorie zbuciumată a unui mariaj făcut și desfăcut independent de voința personajelor principale: "Basarabia, partea de est a vechii Moldove, a fost anexată de Imperiul rus în 1812. Spre sfârșitul primului război mondial a devenit independentă și s-a unit cu România. În timpul celui de-al doilea război mondial, printr-o înțelegere cu Hitler și cu Stalin, a intrat sub controlul URSS. Astăzi, aproximativ 1/3 din teritoriul Basarabiei aparține Ucrainei și 2/3 Republicii Moldova." Acesta este textul scris pe generic și sub greutatea căruia ar trebui citit filmul lui Nap Toader. Personificate, *România*, prin Vlad, tânărul mire și *Basarabia*, prin frumoasa mireasă, Vica, deși căsătoriți (*căsătorite*), devin actanți într-un ritual de nuntă aproape imposibil ca stare de spirit datorită situațiilor de care se lovesc la tot pasul. Este o poveste, la fel de adevărată ca și aceea a *nunții mute*, care face spațiile să gliseze într-o sumă de gesturi și ritualuri permanent reactualizate, folosindu-se tehnicile lecturii filmice, în deplin acord cu faptul că: "în această relectură a unui trecut care nu mai este eroizat, ci umanizat, cinematograful revizitează marile povestiri fondatoare și miturile originare" (Lipovetsky, Serroy, 2008, p.162).

Acțiunea debutează în trenul București-Chișinău (înscris în programul CFR ca fiind trenul cu numărul *402-Prietenia* și care la Ungheni, la intrarea în Republica Moldova, are o staționare de câteva ore, datorată diferenței de ecartament, timp în care trenului i se schimbă roțile) cu o discuție în familie: mai întâi între Vlad și Vica, cu vorbe de însurătei, apoi într-un cadru lărgit, prilej cu care îi vom cunoaşte pe mama și pe unchiul mirelui (mitocanul Gioni, șmecher de București, grăuntele de scandal în majoritatea conflictelor poveștii). Convinși că se îndreaptă către o nuntă tradițională, mama (cu mult bun simț, timidă și destul de neștiutoare, cu o nevoie permanentă de lămuriri) are în bagaj costumul național, nu pe cel cu mărgele, ci pe cel cu fluturi „ ca să vadă că și noi păstrăm tradiția". Așteptați cu muzică și flori la gară de veselul om bun la toate, unchiul Senia, fost luptător în Afganistan, și de echipa de filmare a nunții, după un tur cu microbuzul prin Chișinău, ajung acasă la socrii mici, intelectuali și conservatori. Replica mamei Vicăi, "Vrem spectacol, ok!" ca răspuns la ezitarea lui Vlad de a repeta cererea în căsătorie în fața părinților fetei, declanșează practic comanda *acțiune* și dă startul spectacolului ca sumă de figuri stilistice ce definește glisarea neostoită a planurilor, povestite într-o frumoasă limbă română, condimentate cu vorbe rusești, într-un mod de a fi și de a gândi.

Nunta este o taină îmbrăcată în haine de sărbătoare ce implică o întreagă comunitate. Trecerea tinerilor prin praguri succesive de la un anumit statut la altul, de la spațiul știut la altul, primul exercițiu în calitate de gazdă al mirilor, datori să-i primească și să-i întrețină cum se cuvine pe nuntași, asumarea responsabilității celor doi tineri și mărturisirea publică a iubirii ce și-o poartă, toate se regăsesc în povestea lui Toader, corect abordate etnologic, la care se adaugă, cu fină ironie, readaptările actuale pe care le suferă ritualul tradițional, dominate, cum era și firesc, de naș (Valeriu, masiv, impunător mafiot local).

Rudele, și de o parte și de cealaltă, se confruntă pe aceeași istorică tablă de șah, izbucnind după tatonările de început în jigniri reciproce, dueluri între tradiții, patriotism sincer versus naționalism ignorant, încăpățânări, orgolii, revalorizări. În poeții neamului doar oamenii simpli mai cred: *v-aș lăsa roadele și găinușa*, spune săteanca ce aduce *producte* poetului (tatăl miresei scrisese în *Literatură și Artă* că poeții mor de foame și poporul a înțeles că supraviețuirea neamului este strâns legată de supraviețuirea graiului). La Statuia lui Ștefan cel Mare și Sfânt se depun cu prilejul nunților buchete de flori și se țin momente de reculegere, regizorașul care *face din nuntă film comercial, iar nu filmuleț de artă* se ține cu dârzenie de respectarea *momențelelor* din desfășurătorul lui. Se cuvine subliniată diminutivarea peiorativă: momentul nunții este de fapt un colaj de momențele, fiecare detaliu purtând semnificative sarcini stilistice și/sau critice. Criticul Lucian Maier numește filmul pe nedrept „o manea cinematografică" în care personajele nu evoluează. Sub pretextul nunții, Nap Toader folosește spațiul filmic, capabil de narațiuni simultane, să se povestească pe sine, într-un exercițiu de memorie colectivă, portretizând români de o parte și de alta a Prutului într-o evoluție a sentimentelor. *Astăzi, aici s-a ajuns*, pare să fie mesajul. Dinamica spațiului filmic, savuroasă, însumează toată această stare de fapte, nici-nici/și-și: la petrecerea burlacilor se mănâncă *tarancă* (pește sărat) și se bea bere că așa spune tradiția (și nu solicitata votcă, așa cum ne-am fi așteptat), de la Senia aflăm că soția trebuie să fie ca *un KGB al familiei*, rudele din România se dovedesc în momentele sensibile pentru cele din Chișinău, *răgățeni, idioți, mancurți* (cu referire la obiceiul tătar de a lega capetele copiilor răpiți cu fâșii de piele udă și care apoi erau ținuți la soare până se uscau fețele, strângând fragilul craniu, având ca efect uitarea completă a numelui, a originii), eleva Ana, cea cu zece doar la engleză, aratând că adolescenții își privesc devenirea în altă direcție, schimbul de insigne între Gioni și Senia (care o primește pe cea a Uniunii Europene și care nu înseamnă absolut nimic în ochii nașului în comparația cu cea de colecție, rarisimă a Uniunii Sovietice, oferită cu entuziasm sincer noii rude din București), intrarea de revistă în salonul nunții a vărului de la Moscova, cântând *ocii ciornaie*, adunarea darului, pasionala secvență a ruletei rusești: nașul și

mirele aflați la capetele frazei: *O iubești?,* scena mirilor adormiți, unul în brațele celuilalt, pe o bancă, în grădină, în noaptea propriei lor nunți și scena finală în care, în sfârșit, Gioni își organizează castingul, toate se dezvoltă în spații mici, care, împreună, compun simultan adevăratul discurs filmic și întregesc spectacolul cinematografic în care rolul principal revine subliniat istoriei.

Eleganța cu care planurile se substituie simultan, fapt posibil doar în construcțiile filmice, și sinceritatea situațiilor prelungesc realul. Filmul lui Nap Toader devine povestea fiecăruia dintre noi și întărind impresia că privitorul este cel care se povestește, mutând unghiul și cedând cuvântul de la un personaj la altul, sub incidența unui grăunte de surpriză permanentă.

Sfârșit

"Societatea hipermodernă este dominată de categoria temporală a prezentului. Consum, publicitate, informație, modă, divertisment: pe fondul epuizării marilor doctrine futuriste, întreaga viață cotidiană este acum remodelată de normele lui aici-acum și ale instantaneității. […] Dar, paradoxal, în același moment, epoca noastră este martora unei ample mișcări de reînviere a axei trecutului, a unei veritabile frenezii patrimoniale și comemorative…"(Lipovetsky, Serroy, 2008, p.154). Acesta este și unul din motivele pentru care spectatorul contemporan al celor două filme analizate reușește să traverseze, dacă dorește, frontiera dintre aici și acolo, real și imaginar, să pătrundă cu emoție în spațiul diegetic al filmului, ca într-un fel de zonă liberă în care istoria se plimbă nestingherită, acumulând impresii stilistice atât de diverse. Cele două creații propun astfel un exercițiu complex și sincer de autocunoaștere a firii unui neam, cu bunele și relele sale. Se întâmplă ceea ce Arnheim (2011, p. 369) spunea referitor la impactul celei de-a șaptea arte asupra noastră, publicul său,: "filmul ne-a îmbogățit nu numai cunoștințele, ci și experiența de viață, permițându-ne să vedem mișcări care, altfel, ar fi prea iuți sau prea încete pentru puterea noastră de a le percepe."

Frumusețea lecturii celor două filme rezidă în special în modul în care dimensiunea spațială se supune permanent asimilării și interpretării. Caracterul reflexiv devine determinant și reușește să alunece în mintea spectatorului, realizând subtile prelungiri ale spațiului gândirii, punți cu un picior în interiorul filmului și cu celălalt în afară, în prezentul problematic cu multe ecuații din trecut rămase nerezolvate. Cu atât mai mult este remarcabil faptul că cei doi autori, cu vârste, personalități și experiențe diferite, prelungesc, fiecare, acest spațiu special al minții în care spectatorul este invitat să-și întrerupă deseori plimbarea, meditând în fața detaliului și să-i testeze metafora chiar dacă gustul rămas în urma vreunui hohot de râs este adesea destul de amar.

Bibliografie selectivă:

Arnheim, R., 2011, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Polirom, Iași, traducere de Florin Ionescu

Aumont, J., Bergala A., Marie, M., Vernet, M., 2007, *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, traducere de Maria Mățel-Boancă, Adina-Irina Romoșan

Blanchot, M., 1955, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris

Boucher, G., 2007, « Espace littéraire et spatialisation de la littérature », *@nalyses*, Automne, pp. 80-85

Breton, A., 1924, *Le manifeste du surréalisme*, editie electronică, Bretonsur.pdf-reader

Deleuze, G. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

Evseev, I., 1997, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Amarcord, Timişoara

Hea Young Jun. 2012, *The "body" in literary space for some travel writers in the Far East* (Tibet, China, Japan). Literature. Université Rennes 2, French. <NNT : 2012REN20033> pdf-reader

Leclerc, Ph., 2011, *Le traitement de l'espace dans Badlands et Days of Heaven, de Terrence Malick,* Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l‟obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques, pdf -reader

Lefebre, M., avril 2002, «Entre lieu et paysage au cinéma», Poétique, no 130 , p. 131-161.

Lieblich A., Tuval-Mashiach R., Zilber, T., 2006, *Cercetarea narativă. Citire, analiză, interpretare*, Polirom, Iași, traducere de Adela Toplean

Lipovetscky, G., Serroy, J., 2008, *Ecranul global*, Polirom, Iași, traducere de Mihai Ungureanu

Morel A., 2001, „Marc-Henri Piault, Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image" in *l'Homme*, no.160, octobre-décembre

Niculiță-Voronca, E., 2008, *Datinile și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, Saeculum vizual, București, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu

Puiseux, H., 2000, „Mitologie filmică a epocii nucleare" in *Mituri, rituri, simboluri în societatea contemporană,* Amarcord, Timișoara, traducere de Beatrice Stanciu, pp 32-51

www.revistaclipa.com , consultat în 10 aprilie 2012 și în 9 noiembrie 2014

http://www.timpul.md/articol/interviu-cu-nap-toader-regizorul-filmului-nunta-in-basarabia-15720.html , consultat în 10 noiembrie 2014

http://agenda.liternet.ro/articol/11219/Lucian-Maier/Nunta-in-Basarabia-Timishort-2010.html

Filmografie:

*Nunta Mută***:** scenariul și regia Horațiu Mălăele, durată 84 min., premiera în România 21.11.2008

Distribuția: Alexandru Potocean (Iancu), Meda Andreea Victor (Mara), Valentin Teodosiu (Grigore Aşchie), Luminita Gheorghiu (Fira), Tudorel Filimon (Haralamb Vrabie), Alexandru Bindea (Voicu Gogonea), Doru Ana (Cârnu), Ioana Anastasia Anton (Smaranda), Victor Rebengiuc (bunicul), Tamara Buciuceanu (bunica), Ovidiu Niculescu (reporter), Simona Stoicescu (Marinela), Dan Condurache, George Mihăiță .

Nuntă în Basarabia: scenariul și regia Nap Toader, durată 90 min., premiera în România 24.09.2009

Distribuție: Vlad Logigan (Vlad), Victoria Bobu (Vica), Constantin Florescu (Gioni), Igor Caras-Romanov (Senia), Sergiu Voloc (regizorul nunții), Igor Chistol (Valeriu), Viorica Geanta -Chelbea, Corina Druc, Silvia Berova.

A CONTRASTIVE ANALYSIS IN TRANSLATING MEDICAL TEXTS

Simona Nicoleta STAICU
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: Our research focuses on specialized medical translation and its related practical issues, namely, equivalents and discrepancies in translating English medical texts into Romanian language, comparing, thus, the source language texts (ST) with their target text equivalents (TT). The paper illustrates the translation shifts in the case of specialized medical translation by presenting the results of a contrastive analysis that consisted in the comparison of texts belonging to a parallel corpus which consists of English medical texts and their Romanian translations.

Keywords: contrastive analysis, translation equivalents, discrepancies, specialized language, medical text.

1. Introducere

Traducătorul unui text specializat, în cazul nostru a unui text din terminologia medicală, este pus în faţa unei probleme complexe şi deloc uşoare de a analiza, prin decelare semantică, elementele a două tipuri de texte ce aparţin unor limbi diferite, confruntându-le şi stabilind gradul de echivalenţă dintre aceste elemente. Atât în textul sursă (TS), cât şi în textul ţintă (TŢ), unităţile lingvistice sunt organizate în enunţuri structurate potrivit normelor specifice fiecărei limbi, fapt ce nu poate să nu aibă impact şi asupra structurii semantice a enunţurilor, determinând uneori deosebiri şi în planul conţinutului.

Perspectiva de abordare lingvistică şi pragmatică a traducerii ni se pare a fi mai potrivită şi din punctul de vedere al definirii traducerii textelor de specialitate, căci, pe de o parte, se are în vedere exactitatea transpunerii *invariantei de conţinut* din original, chiar şi cu unele modificări compensatorii, iar pe de altă parte, se iau în consideraţie nu numai mijloacele lingvistice corespondente sau echivalente propriu-zise, ci şi situaţiile concrete la care se referă textul original, care, în esenţă nu diferă de la o limbă la alta, dar presupun modalităţi diferite de descriere a faptelor din textul-sursă, chiar dacă se menţine fidelitatea celor două texte în planul conţinutului.

Cercetările din ultima vreme [Gouadec 2002, 2007; Dimitriu 2002; Lungu-Badea 2005; Fischbach 1986; Munday 2008] situează *teoria traducerii*, ca disciplină de sine stătătoare, în cadrul lingvisticii aplicate, singura în măsură să pătrundă esenţa complexului proces de traducere, care în egală măsură presupune atât *analiza* textului – sursă în vederea desprinderii invariantei de conţinut, cât şi *sinteza* şi incorporarea acestei invariante în limba textului de receptare.

Conceptele de bază regăsite în orice traducere, iar în cazul nostru, într-o traducere de specialitate medicală, sunt *echivalenţa* şi *fidelitatea*, fără de care textul sursă nu ar putea fi redat cu maximă exactitate, în urma traducerii, în textul ţintă.

În traducerile medicale nu se admit „*contrasensul, sensul fals sau nonsensul, care sunt greşeli grave de interpretare a semnificaţiei*" [Lungu-Badea 2005: 166], evitarea acestora constituind fapte cerute de exigenţa transcodării exacte a informaţiilor medicale, impuse de domeniu. Prin traducere trebuie să se ajungă la dezideratul „egalizării" receptării mesajului din textul original (TS) şi din textul tradus (TŢ), cu alte cuvinte, receptorul textului tradus trebuie să ajungă la un grad fidel de asimilare, înţelegere a informaţiei ca şi receptorul textului original, doar în aceste condiţii putându-se vorbi de o traducere corespunzătoare.

2. Analiza contrastivă a corpusului de texte medicale

În cadrul analizei contrastive întreprinse de noi în lucrarea de faţă şi aplicată pe un corpus de texte medicale selectat din tratatul de medicină internă, HARRISON's *Principles of Internal Medicine* [1] nu s-au identificat fraze foarte ample, ci dimpotrivă, enunţurile nu depăşesc două, maxim trei propoziţii, iar de cele mai multe ori se urmăreşte traducerea cât mai fidelă din TS (text sursă) în TŢ (text ţintă).

Confruntând textul original şi traducerea lui în română[2], am constatat predominanţa concordanţelor de ordin structural-sintactic la nivelul enunţurilor, frazelor, datorate, în marea lor majoritatea, aplicării procedeelor de traducere directă.

2.1. Concordanţele dintre structurile sintactice confruntate sunt consecinţe ale traducerii **mot-à-mot**, fără modificări ale structurii enunţurilor şi fără schimbări semnificative ale topicii.

Analiza contrastivă a evidenţiat numeroase **asemănări** în ceea ce priveşte sintaxa textelor medicale englezeşti şi a traducerilor lor în limba română. După cum se poate observa în exemplele analizate în acest subcapitol, identitatea structurală a enunţurilor din TS şi TŢ este reperată nu numai la nivelul unităţilor sintactice constitutive în sine, ci şi la nivel joncţional, când elementele de legătură dintre propoziţii sunt identice din punct de vedere funcţional.

2.1.1. Astfel, structuri sintactice care conţin **raporturi de coordonare** cu conjuncţii coordonatoare (**but**, **and**) din limba engleză, au corespondente structural identice în limba română (**dar**, **iar**, **şi**):

Ex. 1: „Subconjunctival hemorrhage is usually spontaneous/[1] **but** can result from blunt trauma, eye rubbing, or vigorous coughing/[2]" [TS, p. 184].

„Hemoragia subconjunctivală este de obicei spontană,/[1] **dar** poate surveni în urma traumatismelor închise, frecării ochiului, sau unei tuse puternice/[2]" [TŢ, p. 180].

Ex. 2: „Episcleritis resembles conjunctivitis, **but** is a more localized process **and** discharge is absent" [TS, p. 185].

„Episclerita se aseamănă cu conjunctivita, **dar** este un proces mult mai localizat, **iar** secreţia este absentă" [TŢ, p. 182].

Cele două exemple de traduceri (Ex. 1, 2) se raportează întocmai la canoanele traducerii ad-litteram, corespondenţele evidenţiindu-se la toate nivelele sintactice, topica şi punctuaţia fiind identice în ambele limbi de referinţă.

2.1.2. În analiza întreprinsă am selectat fraze în care **raporturile identice de subordonare** din cadrul propoziţiilor componente s-au păstrat în ambele limbi:

Ex. 3: „**If** pupils respond briskly to light/[1], there is no need to check the near response/[2], **because** isolated loss of constriction (miosis) to accomodation does not occur/[3]" [TS, p. 181].

„**Dacă** pupilele reacţionează prompt la lumină/[1], nu mai e nevoie de verificarea răspunsului pentru aproape/[2], **deoarece** pierderea izolată a contracţiei (miozei) pentru acomodare nu se produce/[3]" [TŢ, p. 177].

---

[1] Textele din engleză au fost preluate din: D. Longo, A. Fauci, D. Kasper, S. Hauser, L. Jameson, J. Loscalzo, HARRISON's *Principles of Internal Medicine*, 17th Edition, Vol. I, TO (text original); iar traducerile acestora au fost extrase din: A. Fauci, E. Braunwald, K. Isselbacher, J. Wilson, J. Maertin, D. Kasper, S. Hauser, D. Longo, HARRISON *Principiile Medicinei Interne*, 14 th edition, Ediţia a-IIa în limba română, Vol. I, TT (text tradus).

[2] Am selectat din materialul vast cuprins în tratatul de referinţă subcapitolele: *Pain* (*Durerea*), *Disorders of the Eye* (*Afecţiuni ale ochilor*).

Atât textul original, cât şi cel tradus, conţin o propoziţie principală PP_2 şi două subordonate, o condiţională $CŢ_1$ (introdusă prin *if*, respectiv *dacă*) şi o cauzală CZ_3 (introdusă prin *because*, tradusă prin *deoarece* în română).

Următoarele enunţuri s-au construit dintr-o propoziţie subordonată condiţională $CŢ_1$ (introdusă prin *if*, respectiv *dacă*) şi o propoziţie principală PP_2, raporturile de subordonare fiind aceleaşi în ambele limbi:

Ex. 4: „**If** the retina or optic nerve is only partially injured/[1], the direct pupillary response will be weaker than the consensual pupillary response evoked by shining a light into the other eye/[2]" [TS, p. 182].

„**Dacă** retina sau nervul optic sunt numai parţial lezaţi/[1], răspunsul pupilar direct va fi mai slab decât răspunsul pupilar consensual evocat prin stimularea celuilalt ochi cu o lumină strălucitoare/[2]" [TŢ, p. 177].â

2.2. Neconcordanţe de ordin sintactic

De multe ori, însă, este nevoie ca în transpunerile dintr-o limbă în alta să se recurgă la **transformări** nu numai de ordin morfologic (redarea gerunziilor, a timpurilor verbale etc.), ci şi de ordin sintactic, schimbări impuse atât de normele restrictive ale uneia din cele două limbi, cât şi de intenţia traducătorului de a fi cât mai explicit, concis şi de a reda cu acurateţe mesajul.

Astfel, în traducerile de specialitate medicală ca, de altfel, şi în cazul traducerilor din alte specialităţi, am întâlnit câteva situaţii tipice, cum ar fi: **traducerea lacunară**, când se omit unele cuvinte sau chiar îmbinări lexicale mai ample; **transformarea propoziţiilor în enunţuri** frastice, mai dezvoltate; **redarea construcţiilor gerunziale prin diferite feluri de subordonate**; **substituirea frazelor prin propoziţii**; **restrângerea enunţului unei propoziţii** printr-o colocaţie.

Vom exemplifica, în continuare, cele câteva feluri de **neconcordanţe sintactice** pe care le întâlnim în traducerile de specialitate medicală, cu precizarea că interesul nostru vizează în special aspectele contrastive, în vederea stabilirii unor fapte de limbă convergente sau divergente, specifice domeniului investigat de noi, şi mai puţin teoria şi practica traducerii în sine.

2.2.1. Traducere lacunară

În acest tip de traducere, prin restrângerea textului, se pierd destul de multe noţiuni, care uneori sunt esenţiale pentru înţelegerea cu precizie a informaţiei de specialitate.

Ex. 5: „The function of the pain sensory system is to *protect the body and maintain homeostasis*. It does this by detecting, localizing, and identifying *potential* or *actual* tissue-damaging processes" [TS, p. 81].

„Funcţia sistemului senzorial al durerii este de a detecta, localiza şi identifica procesele vătămării ţesuturilor" [TŢ, p. 60].

În exemplul de mai sus s-a omis traducerea unei întregi propoziţii (*to protect the body and maintain homeostasis*), care, în opinia noastră, avea o importanţă majoră, restrângându-se, astfel foarte mult informaţia.

Alteori, pe parcursul analizei sintactice, am selectat exemple în care s-a omis traducerea unei întregi construcţii substantivale - *the signs of inflammation*- ca în exemplul de mai jos:

Ex. 6: „Although the pathophysiology of this condition is poorly understood, the pain *and the signs of inflammation* are rapidly relieved by blocking the sympathetic nervous system" [TS, p. 83].

„Cu toate că fiziopatologia acestei perturbări este insuficient înţeleasă, durerea se poate remite în minute prin blocarea sistemului nervos simpatic" [TŢ, p. 63].

2.2.2. Transformarea propoziţiilor în enunţuri frastice, mai dezvoltate: în TS există **o propoziţie,** iar în TŢ informaţia este transpusă printr-o **frază** alcătuită din *două sau mai multe subordonate*.

Am identificat cazuri în care **adjective** din engleză au fost traduse în română prin diferite tipuri de propoziţii subordonate, contribuind astfel, la extinderea considerabilă a enunţului transpus şi la receptarea cât mai corectă a noţiunilor:

Ex. 7: „**When** intense, repeated, or prolonged stimuli are applied to *damaged* or *inflamed* tissues/[1], the threshold for activating primary afferent nociceptors is lowered/[2] and the frequency of firing is higher for all stimulus intensities/[3]" [TS, p. 81].

„**Când** sunt aplicaţi stimuli intenşi, repetaţi şi prelungiţi/[1], ***dacă*** *ţesutul este vătămat*/[2] sau ***dacă*** *inflamaţia este prezentă*/[3], pragul pentru activitatea nociceptorilor aferenţi primari este mai scăzut/[4] şi frecvenţa declanşării este mai înaltă pentru toate intensităţile stimulului/[5]" [TŢ, p. 60].

În exemplul de mai sus, se observă cum propoziţia subordonată temporală CT_1 din engleză a fost transpusă în textul ţintă prin două propoziţii subordonate, enunţul redat în limba română căpătând o mai mare amploare. Astfel, adjectivele *damaged* şi *inflamed* au fost traduse prin două propoziţii subordonate condiţionale: $CŢ_2$ (*dacă ţesutul este vătămat*) şi $CŢ_3$ (*dacă inflamaţia este prezentă*), contribuind la o explicaţie mai detaliată, adaptată sistemului sintactic al limbii române.

Textul de referinţă (Ex. 8) cuprinde o singură propoziţie dezvoltată, iar în traducere s-a recurs la două propoziţii subordonate atributive AT_2 şi AT_3, care au extins considerabil enunţul:

Ex. 8: „The diagnosis requires slit lamp examination to identify inflammatory cells *floating* in the aqueous humor or *deposited* on the corneal endothelium" [TS, p. 185].

„Diagnosticul necesită examinarea cu lampa cu fantă pentru identificarea celulelor inflamatorii/[1] care *plutesc în umoarea apoasă*/[2] **sau** *sunt depozitate pe endoteliul corneean*/[3]" [TŢ, p. 182].

În exemplul 8 se poate observa cum gerunziul *floating* a fost tradus prin propoziţia subordonată AT_2, iar adjectivul *deposited* a fost transpus în TŢ prin propoziţia subordonată AT_3.

Corpusul de texte selectat ne-a furnizat şi exemple în care **substantivele** din textul original au fost traduse, în special, prin propoziţii subordonate atributive, enunţurile din limba română căpătând o amploare vizibilă.

Ex. 9: „The first *concern* is an oculomotor nerve paresis" [TS, p. 182].

„Prima cauză/[1] *care trebuie suspectată*/[2] este paralizia de nerv oculomotor/[1]" [TŢ, p. 177].

În textul sursă (ex. 9), substantivul *concern* este subiectul unei propoziţii dezvoltate, care a fost tradus în textul ţintă printr-o subordonată atributivă AT_2, lărgindu-se, astfel enunţul, dar aducând, totodată, şi o explicaţie suplimentară. Acelaşi procedeu de traducere s-a folosit şi în enunţul 10 când un singur cuvânt din TS, şi anume, substantivul *addiction*, a fost redat printr-o propoziţie subordonată AT_3 (*ca pacienţii să nu devină dependenţi*):

Ex. 10: „Many physicians, nurses and patients have a certain trepidation about using opioids/[1] that is based on an exaggerated fear of *addiction*/[2]" [TS, p. 85].

„Mulţi medici, asistente şi pacienţi nutresc o anumită îngrijorare asupra folosirii opioidelor/[1], ce este bazată pe frica exagerată/[2] *ca pacienţii să nu devină dependenţi*/[3]" [TŢ, p. 64].

2.2.3. Redarea construcţiilor gerunziale din TS prin diferite tipuri de propoziţii subordonate

De cele mai multe ori un gerunziu din limba engleză este redat în traducere printr-o subordonată, de obicei atributivă, lărgindu-se astfel discursul. Am întâlnit situaţii în care în textul sursă informaţia este transpusă printr-o singură **propoziţie**, iar traducerea s-a realizat printr-o **frază**. În exemplele de mai jos (ex. 11, 12, 13), **gerunziile** *bridging*, *involving*, *becoming* au fost traduse prin propoziţii subordonate atributive:

Ex. 11: „Subconjunctival hemorrhage results from rupture of small vessels *bridging* the potential space between the episclera and the conjunctiva" [TS, p. 184].

„Hemoragia subconjunctivală rezultă prin ruptura vaselor mici/[1] ***care*** *trec prin spaţiul virtual dintre episcleră şi conjunctivă*/[2]" [TŢ, p. 180].

Ex. 12: „Uveitis *involving* the anterior structure of the eye is also called iritis or iridocyclitis" [TS, p. 185].

„Uveita/[1] *care afectează structurile anterioare ale ochiului*/[2] poartă numele de irită sau iridociclită/[1] [TŢ, p. 182].

Ex. 13: „In fact there is a vanishingly small chance of patients *becoming* addicted to narcotics as a result of their appropriate medical use" [TS, p. 85].

„De fapt, există o şansă mică, aproape inexistentă/[1], ca pacienţii *să devină dependenţi de narcotice ca rezultat al unei medicaţii adecvate*/[2]" [TŢ p. 64].

Analizând şi comparând textele din cele două limbi, am observat că există numeroase exemple în care gerunziilor din engleză le corespund în TŢ, în special propoziţii subordonate atributive. Şi în exemplul 14, gerunziul *dissecting* a fost tradus printr-o atributivă AT_2 (*care pătrunde în acest spaţiu*), rezultând în limba română un fragment mai amplu, dar păstrând identice chiar şi raporturile de coordonare dintre propoziţiile principale (**but**, **and**/ **dar**, **şi**):

Ex. 14: „Blood *dissecting* into this space can produce a spectacular red eye/[1], **but** vision is not affected/[2] **and** the hemorrhage resolves without treatment/[3]" [TS, p. 184].

„Sângele/[1] *care pătrunde în acest spaţiu*/[2] poate produce un ochi extrem de roşu/[1], **dar** vederea nu este afectată/[3] **şi** hemoragia se remite fără tratament/[4]" [TŢ, p. 180].

2.2.4. Substituirea frazelor prin propoziţii: în textul sursă mesajul este transmis printr-o **frază** (una sau două propoziţii subordonate), în timp ce în textul ţintă s-a optat pentru **restrângerea** expresiei la o singură **propoziţie**:

Ex. 15: „Acute angle-closure glaucoma eyes have a shallow anterior chamber/[1] *because the eye has either a short axial length*/[2] *or (has) a lens enlarged by the gradual development of cataract*/[3]" [TS, p. 185].

„Ochii afectaţi de glaucomul acut cu unghi închis au o cameră anterioară îngustă, *fie datorită* unui diametru antero-posterior scurt, *fie datorită* unui cristalin mărit consecutiv evoluţiei gradate a cataractei" [TŢ, p. 182].

În exemplul 15, textul original conţine o propoziţie principală PP_1 şi două propoziţii subordonate cauzale (CZ_2 şi CZ_3), iar traducerea acestei fraze s-a făcut printr-o singură propoziţie, restrângându-se mult textul în limba română prin utilizarea locuţiunii adverbiale *fie datorită*.

Situaţii în care mesajul din TS s-a restrâns în urma traducerilor nu s-au întâlnit foarte frecvent în cadrul textelor medicale analizate.

Am identificat şi contexte în care o întreagă propoziţie din textul original (*may also be depressed*) a fost tradusă printr-o **colocaţie substantivală** (*depresie semnificativă*):

Ex. 16: „For example, a cancer patient with painful bony metastases may have additional pain due to nerve damage/[1] and *may also be depressed*/[2]" [TS, p. 86].

„De exemplu, pacientul cu cancer cu metastaze osoase dureroase poate să aibă alte dureri cauzate de leziuni nervoase şi *depresie semnificativă*" [TŢ, p. 65].

Chiar dacă enunţurile se restrâng, informaţia de specialitate nu se pierde, ci se compensează la nivelul întregului text tradus, adaptându-se unui alt registru sintactic, prin raportarea, în cazul de faţă, la normele limbii române. În urma analizei contrastive, am

observat că frazele nu sunt foarte ample (maxim trei, patru propoziţii), deoarece informaţia de specialitate medicală trebuie să fie concretă, concisă, să aibă un grad ridicat de exactitate şi afinitate a mesajului transmis. Cu cât enunţul este mai lung, cu atât se poate pierde informaţia, iar gradul de receptare corectă şi exactă este mai scăzut.

Textele din care au fost excerptate exemplele supuse analizei contrastive din lucrare au un caracter *informativ, descriptiv, explicativ*, dar şi *didactic* pentru specialiştii domeniului.

3. Concluziile la care am ajuns în urma investigaţiei întreprinse, privind modalităţile de echivalare a textelor medicale în traduceri, se referă, în primul rând la corpusul de texte menţionat, dar ele pot fi raportate la întregul limbaj medical.

La capătul încercării noastre de a releva câteva aspecte practice mai importante privind modalităţile de echivalare a terminologiei medicale în traducerea textelor medicale, facem câteva constatări cu caracter general.

În primul rând trebuie să menţionăm că ponderea cea mai mare în metodologia transpunerilor din TS în TŢ o are *traducerea directă*, fapt constatat adesea şi în privinţa menţinerii structurilor mofo-sintactice din original în textul tradus. Dintre procedeele de traducere indirectă, cel mai des utilizate sunt *perifraza şi transpoziţia*. Apelul frecvent al traducătorilor de specialitate la asemenea procedee este motivat de intenţia acestora de a transmite cât mai fidel informaţia ştiinţifică şi, drept consecinţă, de a compensa cu un surplus de informaţie, menită să detalieze conceptele medicale considerate a fi mai puţin cunoscute vorbitorilor de limbă română.

Am constatat că în traducerea textelor medicale se impune o cât mai mare fidelitate a textului tradus faţă de cel original, deoarece se urmăreşte păstrarea cât mai exactă a informaţiei ştiinţifice. Acest lucru este ilustrat de ponderea pe care o au în textul tradus *concordanţele* cu textul sursă, o consecinţă a faptului că şi în acest domeniu specializat se recurge la procedeele de *traducere directă*. Terminologia medicală trebuie să fie integral cunoscută de către traducător, deoarece eşecul în comunicarea informaţiilor sau greşelile în redactarea diagnosticului, tratamentului, pot conduce spre rezultate dezastruoase, uneori fatale.

Bibliografie

Dimitriu, Rodica. *Theories and Practice of Translation*, Iaşi: Institutul European

Fischbach, H. (ed.) (1998), *American Translators Association Series Translation and Medicine*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Fischbach, Henry. „Some Anatomical and Physiological Aspects of Medical Translation: Lexical equivalence, ubiquitous references and universality of subject minimize misunderstanding and maximize transfer of meaning", în *META: Journal des traducteurs/ META: Translators' Journal*, Vol. 31, nr. 1, Mars (1986): 16-21.

Gouadec, Daniel. *Profession : Traducteur*, Paris: La Maison du Dictionnaire, 2002.

Gouadec, Daniel. *Translation as a Profession*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2007.

Lungu-Badea, Georgiana. *Tendinţe în cercetarea traductologică*, Timişoara, Epistema, Editura Universităţii de Vest, 2005.

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies Theories and Applications*, London/ New York: Routledge, 2008.

Rădulescu, Anda. *Théorie et pratique de la traduction,* Craiova: Editura Universitaria, 2005.

Reiss, Katharina. „Text Type Translation and Translation Assessment", în *Reading in Translation Theory*, Chesterman, A. (ed.) Helsinki: Finn.Lectura. 58-96, 1995.

Corpus de texte medicale:

Fauci, A., E. Braunwald, K. Isselbacher, J. Wilson, J. Maertin, D. Kasper, S. Hauser, Longo, D. *HARRISON Principiile Medicinei Interne*, 14 th edition, Ediţia a-II-a în limba română, Vol. I, Teora, 2002.

Longo, D., A. Fauci, D. Kasper, S. Hauser, L. Jameson, J. Loscalzo. *HARRISON's Principles of Internal Medicine*, 17th Edition, Vol. I, McGraw-Hill Professional, 2008.

AGAIN ON THE LINGUISTIC EXPRESSION OF THE ASPIRATION TOWARDS THE ABSOLUTE IN THE POETRY OF TRAIAN BORZ

Florina-Maria BĂCILĂ
West University of Timişoara

Abstract : Our paper's aim is to take into consideration the fact that the lyrical universe of Traian Dorz – a contemporary Romanian poet, unfortunately a less studied writer, author of thousands of poems with mystical approach and of many volumes with memoirs and religious meditation – implies the usage, with stylistic value, of some terms or collocations that refer to living in and for eternity (in accordance with the Christian vision upon this dimension), to the aspiration towards the absolute and immortality. Thus, we will have in view the special connotations of the noun ***nemargine****; this is one of the atypical derivatives with the prefix* ***ne-*** *that contributes, in the author's works, to the configuration of the lyrical frame and to the construction of the poetical arts. The above-mentioned word highlights mostly figurative meanings (the result being surprising lexical combinations), illustrated through the means of other equivalent elements or elements belonging to the same semantic field. Beyond the simple usage of certain meanings, more or less known, the semantics of this noun emphasizes the author's artistic belief, his vision upon life and Divinity.*

Keywords: derivation, prefix, Semantics, Stylistics, mystical-religious poetry

În cadrul clasei de afixe ale românei, prefixele de negare formează o categorie aparte, a cărei caracteristică o constituie marcarea opoziţiei negativ / pozitiv. Pe plan morfologic, acestea fac parte din sistemul derivării, iar pe plan semantic – din acela al antonimiei.

De origine slavă, foarte răspândit în toate epocile de dezvoltare a limbii noastre şi în toate stilurile, *ne-* este cel mai frecvent şi mai productiv prefix de negare în română, cu o complexitate semantică demnă de semnalat (motiv pentru care s-a şi bucurat de o atenţie specială din partea cercetătorilor), întâlnindu-se, de obicei, la formarea cuplurilor antonimice alcătuite dintr-un termen pozitiv şi unul negativ derivat – mijlocul cel mai des utilizat pentru realizarea antonimiei în limba română, pornind de la aceeaşi rădăcină. *Ne-* fie exprimă negaţia propriu-zisă, opoziţia (totală sau parţială), contrariul (***ne****adevărat*, ***ne****lămurit*, ***ne****mulţumit* etc.), fie conferă o valoare privativă derivatelor, mai ales în cazul substantivelor abstracte, redând lipsa, absenţa, insuficienţa noţiunii exprimate de bază (***ne****astâmpăr*, ***ne****curăţie*, ***ne****cuviinţă*, ***ne****plăcere*, ***ne****somn*, ***ne****ştiinţă* etc.)[1]. Funcţia fundamentală a lui *ne-* este deci aceea de a nega conţinutul semantic al bazelor cărora li se ataşează, formând cuvinte cu valoare negativă în raport cu noţiunile pozitive corespunzătoare.

În multe contexte, o calitate a formaţiilor cu prefixul *ne-* n-o reprezintă însă – din punct de vedere stilistic – numai negarea cuvântului de bază, ci ele sunt marcate expresiv şi datorită faptului că, în componenţa lor, conţin pozitivul din care au fost alcătuite, îl neagă, exprimându-l[2].

Derivatele cu *ne-* aparţin unui număr mare de clase lexico-gramaticale: astfel, potrivit normelor limbii române, aproape orice substantiv sau adjectiv poate da naştere unui cuvânt

[1] Vezi FCLR II, p. 164.
[2] Vezi Ion Coteanu, *Creaţia lexicală în poezia noastră nouă*, în „Limbă şi literatură", II (1956), p. 95-96; Paula Diaconescu, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicaţiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limbă şi literatură", 1974, vol. IV, p. 644-645.

nou cu ajutorul prefixului în discuţie; pe lângă aceasta, *ne-* „creează formaţii nestabile care, în corelaţie cu corespondentul pozitiv, alcătuiesc construcţii expresive”[3]. Aşadar, sub aspect logic, posibilitatea de a crea cuvinte noi prin prefixare cu *ne-* apare teoretic nelimitată[4], întrucât „*conţinutul oricărui termen poate admite logic negarea lui prin simplă absenţă* [subl. aut.].”[5].

Marea productivitate a lui *ne-* în română şi complexitatea semantico-stilistică a acestuia permit, îndeosebi în poezia actuală, realizarea unor creaţii personale ad hoc, extrem de sugestive. Ne referim la ataşarea prefixului *ne-* unor substantive concrete sau unor verbe care, în limbajul curent, nu au corespondent antonimic. Din punct de vedere strict lingvistic, fenomenul nu reprezintă o abatere de la regulile generale ale formării cuvintelor, unui anumit lexem putându-i-se adăuga, pentru marcarea negaţiei, prefixul menţionat. De altfel, în lirica modernă, derivatele negative nu au, de cele mai multe ori, un echivalent lexical: aceste antonime, rod al creaţiei poeţilor, sunt întrebuinţate în structuri inedite, se abat de la uz, situându-se dincolo de rigorile normei, pe care autorii le încalcă deliberat pentru a obţine un maximum de efecte expresive, ilustrând disponibilităţile uluitoare ale derivatelor respective.

*

Am arătat, într-un alt studiu[6], că, printre formaţiile cu prefixul *ne-* utilizate în opera poetică a lui Traian Dorz, dar neînregistrate în lucrările lexicografice, se numără şi substantivul *nehotar*, în relaţie de sinonimie cu altele de acest tip, cum sunt *nemargine* şi *nemărginire*. Astfel, *margine* nu acceptă, în mod curent, o eventuală derivare cu prefixul negativ *ne-*, care se ataşează, frecvent, unui adjectiv (calificativ sau provenit din participiu), unui verb ori unui termen abstract din punct de vedere semantic, pentru a releva o valoare negativă, un antonim al acestuia. În poezia dorziană, am identificat însă patru ocurenţe ale derivatului *nemargine* < *ne-* + *margine* – termen de origine latină (< lat. *margo, -inis*), glosat în dicţionare astfel: „(urmat, de obicei, de determinări în genitiv sau introduse prin prepoziţia *de* şi în opoziţie cu *mijloc*, *centru*) parte extremă a unui teren, a unei suprafeţe, a unei regiuni, a unei localităţi etc.”; „punct iniţial sau final al unei suprafeţe, al unui lucru etc.; capăt, extremitate, sfârşit”; „(fig.) limită, punct extrem până la care se poate concepe, admite sau până la care e posibil ceva”; „(înv. şi pop., spec.) teritoriu de graniţă; frontieră, hotar”[7]. Derivatul amintit este înregistrat numai în câteva dintre dicţionarele consultate de noi, cu menţiunea „(rar) nemărginire”[8] – o glosare prin intermediul unui cuvânt din aceeaşi familie

[3] DLRM, s.v.; vezi aceeaşi idee în MDE, s.v.

[4] În acest sens, în lucrarea *Negaţia în limba română*, Bucureşti, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2003, p. 163, Constantin Dominte arată că, „în limba vorbită, orice cuvânt, în principiu, poate fi derivat cu prefixul *ne-*, luând naştere ceea ce am putea numi «derivate libere»”; cf. şi Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 172: „De altfel, în cazul lui *ne-*, nu cuvintele gata făcute sunt vrednice de reţinut, ci *capacitatea* [subl. aut.] prefixului de a face cuvinte, ba chiar de a face tot ce-i place, ca tăgadă, în vorbirea noastră vie.”; *ne-* „neagă tot ce vrei, cu o uşurinţă pe care n-o găseşti lesne în alte limbi, ba dă îmbinări expresive, poate fără echivalent [...]. Căci într-adevăr cu *ne-* te joci de-a negatul în toată împărăţia vorbirii.” (idem, *ibidem*, p. 173).

[5] Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 644; cf. şi Simona Constantinovici, *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timişoara, Editura Politehnica, 2005, p. 191-206 *passim*.

[6] Vezi studiul nostru *Notes about the Linguistic Expression of the Aspiration towards the Absolute in Traian Dorz's Poetry*, în Iulian Boldea (editor), *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Section: *Literature*, Târgu-Mureş, Editura Arhipelag XXI, 2014, p. 1152-1162.

[7] Vezi DLR, MDA, DEX, DLRLC, DLRM, Şăineanu, DU, CADE, MDE, NDU, CDER 5102, s.v.

[8] Vezi DLR, MDA, DEX, NDU, s.v.

lexicală, dar mult mai cunoscut şi mai des întrebuinţat (ca, de altfel, şi adjectivul *nemărginit*)[9]. Toate lucrările lexicografice indică drept sinonime (figurate) ale substantivului *nemargine* lexemele *capăt*, *hotar*, *limită*, *sfârşit*; aşadar, semantismul lui implică lipsa oricăror limite, mai bine zis, negarea lor[10].

Acesta este şi cazul unui fragment dintr-o poezie dedicată simbiozei unice dintre Adevărul absolut, generator de eliberare spirituală (ca atribut suprem al Divinităţii)[11], şi „Eterna Iubire"[12] – o altă dimensiune de necontestat a acesteia, situată pe aceleaşi coordonate ale infinitului; o atare legătură indestructibilă conturează, din perspectiva veşniciei, însăşi esenţa Dumnezeirii[13]: „Adevărul, Legea Firii / Veşnicului Savaot, / ca **Nemarginea** Iubirii, / biruie şi-ntrece tot." (CA 149, *Adevărul, Legea Firii*[14]).

Alteori, pentru valenţele semantice legate de absenţa limitelor în iubire, ca trăsătură definitorie a lui Dumnezeu (cf. *I Ioan* 4: 8, 16) şi, în consecinţă, a celor credincioşi, autorul întrebuinţează, pe lângă formaţiile cu prefixul *ne-* din această sferă, fie locuţiunea (adjectivală / adverbială) *fără (de) margini* „care este sau pare a fi nelimitat"; „(în chip) nesfârşit, nemărginit, nestăvilit, infinit, imens"; „foarte mare, foarte întins"; „foarte puternic, foarte mult, intens"[15]; „(metaforic) atotputernic şi veşnic"[16]: „... Toate gândurile mele, doar iubire, / împletite-n rugăciune liniştit, / se înalţă printre lacrimi, mulţumire / peste ceruri, pân' Acolo, dăruire / Inimii ce **fără margini** m-a iubit!" (CÎnd 106, *Când gândesc...*); „– O, cum aş vrea să-mi cresc un suflet / mai nalt ca tot ce-i omenesc, / cu el adânc şi **fără margini**, / cât pentru toţi, să Te iubesc!" (CCm 98, *O, cât de vrednic*); „Mi-a sfinţit odaţă faţa / dulcea-I sărutare, / dorul după El de-atuncea / creşte tot mai mare – / **fără margini**, fără moarte, creşte tot mai mare." (CCm 150, *Unde-i Domnul meu?*), fie construcţii (cu aceeaşi semnificaţie) conţinând unul dintre verbele *a avea* şi *a fi* la forma negativă, urmate de substantivul *margine* (pl. *margini*) şi / sau de un sinonim al său (în structuri deseori redundante): „veniţi – Iubirea **n-are margini**" (PD 6, *Păşune dulce e Cuvântul*); „C-a Ta iubire **n-are margini**, / nici început şi

[9] Cf. Ecaterina Mihăilă, *Formaţiile negative cu prefixul **ne-** din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XXXV (1984), nr. 4, p. 337, unde se precizează că „substantivele cu prefixul *ne-* au, în marea lor majoritate, un corelat adjectival sau verbal (adică, de la aceeaşi temă, există un adjectiv sau un verb). Cel mai adesea corelatul este format pe terenul limbii române.".

[10] Valenţele semantice ale derivatului *nemargine* sunt valorificate şi în lirica eminesciană – cf., în acest sens, următoarele fragmente din poemul *Feciorul de împărat fără de stea*: „orice om în lume / Pe-a cerului **nemargini** el are-o blândă stea" (M. Eminescu, *Poezii. I*. Ediţie critică de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 156); „A pus în tine Domnul **nemargini** de gândire." (idem, *ibidem*, p. 159); „aste mari **nemargini** unde gândiri ca stele / Lin înfloresc" (idem, *ibidem*, p. 159).

[11] Ideea este reflectată în mai multe pasaje biblice, îndeosebi în *Cartea Psalmilor* (vezi, de pildă, *Psalmii* 30: 25; 50: 7; 118: 86); cf. şi *Ioan* 1: 14, 17; 8: 32; 18: 37 sau *Ioan* 14: 6: „Iisus i-a zis: Eu sunt Calea, **Adevărul** şi Viaţa."; *Ioan* 17: 17: „cuvântul Tău este **Adevărul**." (trimiterile la textele biblice conţin titlul cărţii respective, urmat de numărul capitolului şi al versetului / al versetelor la care se face referire).

[12] Această sintagmă reprezintă titlul unui volum al lui Traian Dorz conţinând meditaţii religioase şi publicat la Sibiu, în Editura „Oastea Domnului", 2007.

[13] De altfel, conform preceptelor scripturistice, dragostea însăşi se bucură de adevăr (cf. *I Corinteni* 13: 6); pentru ideea dualităţii *Adevăr* / *Iubire*, cf., de pildă, CDr 82-83, *O, Doamne, fericit e-acela*; CCnţ 111-112, *Din Adevăr şi din Iubire*; CCnţ 164, *O, Adevăr* (vezi *infra*, nota 14).

[14] Spre a nu îngreuna parcurgerea referinţelor bibliografice, am optat, în lucrarea de faţă, pentru notarea, în text, a trimiterilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinând lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele lirice, urmate de numărul paginii (paginilor) la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Toate sublinierile din versurile citate ne aparţin.

[15] Vezi DLR, MDA, DEX, DLRLC, DLRM, CADE, MDE, NDU, s.v. *margine*.

[16] DLPE, s.v. *margine*.

nici sfârşit, / că nimeni şi nimic, ca Tine, / nu-i vrednic a mai fi iubit." (CCm 60, *Iisuse, când purtat de patimi*); „Te voi slăvi de-a pururi mereu mai fericit, / că-n dragostea cerească **nu-s margini**, / nici sfârşit." (CNoi 83, *O, n-am să uit*); „Numai Ţie, Doamne,-Ţi sunt [sic!] / mai dator iubire / cât **nu sunt** pe-acest pământ / **margini** şi oprire."[17] (CBir 100, *Numai Ţie, Doamne*); cf. şi următoarele versuri care susţin cele menţionate mai sus, subliniind unicitatea dragostei omului pentru Creatorul său, în corelaţie directă cu existenţa Lui dintotdeauna şi într-o oarecare antiteză cu iubirea de semeni: „– Dar în iubirile acestea, / în toate-i un hotar ceresc, / **o margine** la care toate / se sting, se şterg şi se sfârşesc, // Numa-n iubirea Ta, Iisuse, / n-am nici hotar şi nici sfârşit, / pe Tine Te iubesc atâta / pe cât eşti Tu: Nemărginit." (CCm 97, *Iubesc pe-ai mei*). În definitiv, dragostea este singura care conferă sufletului dimensiuni eterne, umplându-l de bucuria de a fi şi de a dărui, de infinita frumuseţe a chemării spre trăirea continuă în lumina poruncilor lui Dumnezeu, El Însuşi echivalent, prin definiţie, cu Iubirea nemuritoare – condiţia sine qua non a miracolului vieţii: „O, eşti Frumos cum e Iubirea, / dumnezeiescul Har slăvit, / Iubirea care, ca şi Tine, / **e fără margini** şi sfârşit!" (CCm 143, *În faţa Ta plec ochii umezi*).

O componentă fundamentală a multor creaţii poetice ale lui Traian Dorz o reprezintă relevarea caracterului atotputernic al Divinităţii, în afara oricăror graniţe ale timpului sau ale spaţiului, în contrast cu natura umană, supusă vremelniciei, altfel spus, evidenţierea ideii de autoritate deplină (cf. *Faptele Apostolilor* 17: 28) a Celui ce, în faţa provocărilor cotidianului, îl ajută pe om să depăşească frontierele sinelui, învăţându-l să-şi asume cu demnitate şi cu speranţă ascensiunea spirituală, să aştepte împlinirea neîntârziată a promisiunilor Lui, ca o încununare a tuturor sacrificiilor necesare pe drumul credinţei (cf. *I Corinteni* 2: 9); în atari situaţii, se utilizează fie derivatul *nemargine*: „Nălţarea duhului ne-nvins, / renaşterea din jale, / hotarul încă necuprins, / răsplata Ţelului atins: / – **Nemarginile** Tale!" (CCm 118, *Suspinurile Tale*), fie grupuri verbale similare cu cele discutate anterior, mai ales în construcţii frastice care, din perspectivă semantico-pragmatică, indică opoziţia, prin intermediul coordonării adversative: „Că-n noi e totul mărginit, / dar Tu **n-ai margini**, nici sfârşit." (CCm 50, *Noi Te dorim*); „Tu nu ai pentru mine, / Iisuse,-un stăvilar, / eu nu ştiu pentru Tine / un Timp sau un hotar. / Ajung un «nu se poate», / la tot ce ştiu acu'... / O margine-mi au toate / – Iisus, Tu însă **nu**!..." (CÎnv 83, *Tu nu ai pentru mine*).

De altfel, numeroase alte secvenţe lirice potenţează, în aceleaşi maniere, atributele de prim rang ale Creatorului, printre care se înscrie absenţa limitelor ce vizează inclusiv darurile inestimabile oferite de graţia divină celor credincioşi şi reflectate, cum e firesc, dincolo de orice bariere, în modul lor specific de a fiinţa: „pacea **fără margini**" (CÎnd 13, *Slăvită-mpărăţie-a păcii*); „mila Domnului e **fără margini**" (CÎnd 74, *Mai este încă har...*); „harul **fără margini**" (CCm 25, *Iisuse Drag, ce Crucea*); „Ţi-aş striga de-adânc din suflet / nu ştiu cum iubirea / care-mi nalţă şi-mi lumină / viaţa şi simţirea – / fericindu-mi **fără margini** viaţa şi simţirea." (CCm 156, *Ce fierbinte e iubirea*); „haru-Ţi **fără margini**" (CÎnv 42, *Cu Tine-am să mă laud*); „harul **fără margini** al lui Hristos" (CVeşn 22, *O, dragoste respinsă*); „bucuria / cea **fără margini** şi fără sfârşit." (CNoi 175, *Sfârşească-se frumos*); „O, cerul **fără margini** / al ochiului curat, / ce dulce-a fost 'naintea / căderii în păcat" (CCnţ 18, *O, cerul **fără margini***); „crede **fără margini**" (CViit 109, *Nu mai este nimeni*); „Dacă Domnul **fără margini** e-n Puternicia Sa, / cere-I, dar şi El îţi cere o credinţă tot aşa." (CViit 110, *Nu mai este nimeni*); „bucuria noastră / **să n-aibă margini**, nici sfârşit." (CÎnd 69, *Ne-ai cercetat*); „răbdarea mea **să n-aibă margini**" (CA 156, *O, Duh Preasfânt*); „Cât de bogat eşti Tu,

[17] De remarcat, în aceste versuri, nuanţa intensităţii maxime, relevată prin intermediul unei propoziţii circumstanţiale cantitative (o relativă fără antecedent introdusă prin adverbul relativ *cât*) având verbul-predicat *a fi* la forma negativă, urmat de pluralul *margini* şi de un sinonim contextual al acestuia, cu funcţie sintactică de subiect multiplu.

Părinte! / – noi cerem, iar Tu dai şi dai, / şi bunătatea-Ţi nu sfârşeşte, / şi **margini** îndurării **n-ai**" (CVeşn 107, *Cât de bogat eşti Tu...*).

Alteori, spre a reda nuanţa de superlativ absolut în relaţie cu mesajul desfiinţării limitelor în ceea ce priveşte revărsarea darurilor lui Dumnezeu, înfăptuirea miracolelor în viaţa urmaşilor Săi din toate vremurile şi din toate locurile, se întrebuinţează fie un alt verb din această sferă semantică, în asociere cu pluralul *margini*: „curajul meu **să-ntreacă margini**" (CÎnv 160, *O, ce divin!...*), fie un grup prepoziţional incluzând prepoziţia *peste*: „Tot astfel, Doamne,-i revărsarea / de har şi binecuvântări / ce-mi umple **până peste margini** / a' inimii adânci cămări." (CCm 100, *Iisus, Oceanul Fericirii*), fie o sintagmă formată din verbul *a fi* şi adjectivul *necuprins*, care, prin sensul lui, trimite la ilimitarea în spaţiu, în timp, în intensitate („nelimitat, nemărginit, nesfârşit, infinit, imens"; „neînţeles, nepătruns; (înv.) neajuns, necunoscut"[18]): „Oricât să gândesc la multul / şir de mari minuni ştiut, / **marginile**-s necuprinse, / număru-i necunoscut, / căci prin toate-i luminos / Taina Harului: Hristos." (CNem 148, *Oricât să ascult*).

Mai mult decât atât, pentru a-L numi pe Iisus Hristos – Sursa vieţii celei adevărate, Dătătorul de lumină, de bucurie, de cântec şi iubire, de curaj şi înţelepciune – şi pentru a sublinia, astfel, concomitent, cele două naturi ale Sale (omenească şi dumnezeiască), autorul apelează, în unele creaţii lirice, la anumite grupuri nominale (care pot fi considerate nume proprii compuse, cu rol de subiect, nume predicativ sau apoziţie) având drept centru un substantiv din câmpul semantic al nelimitării ori pronumele semiindependent *cel* (grafiat cu majusculă). Aceste structuri punctează câteva note definitorii ale lui Iisus – întruparea şi naşterea minunată din Fecioara Maria, misiunea Lui de esenţă divină şi sacrificiul de neegalat de pe Golgota, alături de nemărginirea, unicitatea şi eternitatea Sa: „Iisuse, **Mare fără margini** / de binecuvântări şi har" (CCm 33, *Iisuse, **Mare fără margini***); „Minune şi Taină e Sfânta-Ntrupare, / când **Cel-Fără-Margini** Se strânge-ntr-o zare" (MT 25, *Minune şi Taină*); „Tu, Iisuse, Tu eşti unicul Izvor / al vieţii lumii, Soare fără nor, / **Zare fără margini**, Cântec şi Fior, / dragostea nestinsă, nesfârşitul zbor" (MT 165, *Minunat Iisuse*) – toate privite, uneori, ca un conglomerat de aparente contraste, căci Hristos e atotprezent, deşi (în mod paradoxal) poate încăpea în sufletul omului[19], este veşnic, nu însă şi inaccesibil setei noastre de nemurire; ideea este accentuată, în poezia dorziană, şi printr-o propoziţie exclamativă ce redă gradul maxim al însuşirii exprimate de locuţiunea adjectivală cu funcţie de nume predicativ, al cărei accent o plasează în registrul afectiv: „Cât eşti de pretutindeni / şi totuşi cât de-ascuns, / cât **eşti** de **fără margini** / şi totuşi ne-ndeajuns" (CÎnv 179, *Iisuse, Dumnezeul*). Şi discipolii Săi conştientizează imperativul de a-şi depăşi, în unitatea credinţei, condiţia umană, inerent supusă unor tipare existenţiale, de a se elibera de graniţele comune ale eului pentru a-L putea sluji pe deplin: „Numai înfrăţiţi învingem / luptele de-aici, de jos, / numai **liberi de-orice margini** / suntem robii lui Hristos." (CUrm 153, *Pacea sufletului nostru*). Iar în faţa infinitei iubiri primordiale a Cerului (vezi *I Ioan* 4: 19), reflectată concret în harul cu care ea îi înconjoară pe pământeni, omul nu poate răspunde decât printr-o puternică dragoste jertfitoare, care să învingă moartea şi efemeritatea cotidianului: „– şi Tu meriţi **cât nu-s margini**, / şi Ţi-aş da şi nu ştiu cât, / bogăţia Milei Tale / mi-a făcut atât, atât!" (CNoi 85, *Cum voi răsplăti?*[20]).

*

În alte cazuri, derivatul *nemargine* nu se referă la o trăsătură a caracterului Divinităţii, ci are un înţeles concret, şi anume „spaţiu / întindere fără limite"; iată, în acest sens, o

[18] Vezi DLR, MDA, DEX, DLRLC, DLRM, MDE, NDU, s.v.
[19] Cf. *Luca* 17: 21; Iosif Trifa, *600 istorioare religioase*, ediţia a V-a, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007, p. 43-44.
[20] Cf. şi *supra*, nota 17.

secvenţă ce conturează sugestiv imaginea răsplătirii inimaginabile pe care, în concepţia creştină, aşteaptă să o primească, la sfârşitul veacurilor, credincioşii ce şi-au dedicat plenar viaţa lui Dumnezeu, asumându-şi această misiune pe pământ, în pofida oricăror sacrificii: „Culesul roadelor răbdării / va-ncepe în curând, grăbiţi! / – întregi **nemarginile** zării / nu vor cuprinde cât primiţi." (CDr 156, *Culesul roadelor răbdării*). Însăşi trăirea copleşitoare din ceasul de taină al împărtăşirii, în rugăciune, cu Hristos anulează barierele temporale şi spaţiale; structura strofei devine aproape redundantă, de reţinut fiind construcţia cu *de* antepusă locuţiunii adjectivale, în care adverbul *atât* are semnificaţie de cantitativ nedefinit, utilizat pentru aprecierea graduală superlativă, dublată de o intonaţie specială cu caracter exclamativ[21]: „Afundă-ne, Iisuse, atunci în tot Cuprinsul / atât de **fără margini** şi-atât de fericit, / să ardă-n veci din sine de-a pururi nemaistinsul / fior al însoţirii în care ne-am unit!" (CVeşn 9, *O, glasul meu cel veşnic*).

În lirica lui Traian Dorz, am identificat, de asemenea, mai multe ocurenţe ale grupurilor nominale având drept centru substantivul *margine* (pl. *margini*) şi determinantul *lume* în acuzativ sau în genitiv, sintagme actualizând accepţiile „limită a pământului, privit ca întindere", „întregul univers", „foarte departe"[22]: „O, morţi rămaşi pe funduri de-ocean îndepărtat, / nainte de-a ajunge corabia la Ţintă, / voi, cei ce către **margini de lumi** v-aţi avântat / şi n-a putut ispita, nici iadul să vă mintă!..." (CA 109, *O, morţi rămaşi!...*); „Merg cu-Adevărul şi Iubirea / **la marginile lumii** chiar, / dar fără ele-oricine-ar zice, / nu pot şi nu pot... în zadar!" (CCnţ 112, *Din Adevăr şi din Iubire*); de altfel, şi Sfânta Cruce este considerată, sugestiv, elementul de bază care uneşte punctele cardinale: „Cheie care **cele patru margini ale lumii**-nchizi" (CA 130, *Taina Crucii*). Prin urmare, cei care au primit în viaţa lor revelaţia minunată izvorâtă din strălucirea inconfundabilă a harului divin sunt chemaţi să o transpună în starea de rugăciune şi în creaţia nemuritoare, răspândind, la rându-le, pretutindeni, în lungul şi latul pământului, ba chiar dincolo de limitele firescului spaţial, „lumina cunoştinţei de Dumnezeu", precum odinioară Sfinţii Apostoli: „Deschide-te-nspre Soare tu, suflete trezit, / cuprinde-i tot şuvoiul de taine şi lumini / şi fă-le-n tine lacrimi şi cântec strălucit, / **nemarginile** lumii cu ele să-nsenini." (EP 51, *Izvoarele Luminii*).

*

După cum se poate observa, formaţiile atipice cu prefixul *ne-* cunosc o frecvenţă notabilă în opera lui Traian Dorz, antrenând (în ocurenţele pe care le-am identificat) mai ales accepţii figurate, ilustrate şi prin intermediul unor sinonime ale acestora, cum sunt, de pildă, derivatele *nehotar* şi *nemărginire* (aparţinând aceleiaşi sfere semantice), locuţiunea (adjectivală / adverbială) *fără (de) margini* sau construcţiile alcătuite din *a avea* ori *a fi* la forma negativă şi bazele de la care s-au format derivatele menţionate[23]. Comparativ cu perifrazele, formaţiile prefixate (unele dintre ele obţinute, ca rezultat al tendinţei de economie în limbă, prin contragerea unor grupări echivalente cu semnificaţie negativă sau privativă) dispun, în general, de un plus de inedit şi de expresivitate, motiv pentru care sunt şi preferate

[21] Vezi * * *, *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005, p. 163.

[22] Vezi DLR, MDA, MDE, NDU, s.v. *margine*.

[23] Câteva dintre ocurenţele acestor structuri au fost amintite şi / sau discutate în studiul de faţă. Date fiind condiţiile în care a circulat ori s-a tipărit, de-a lungul timpului, creaţia lirică dorziană, nu am putut cita fragmente din „ediţiile" princeps, deci este posibil ca unele dintre aceste ocurenţe să fi fost inexacte sau neconforme cu originalul, iar altele să fi fost omise, din aceleaşi motive obiective. Opera poetică a lui Traian Dorz a apărut în mai multe volume, ce se constituie într-o ediţie de popularizare, la Sibiu, în Editura „Oastea Domnului", în perioada 2004-2010 (deşi părţi din ea – reluate ulterior – au fost publicate şi înainte de 2004, la aceeaşi editură), fără să existe, din păcate, o ediţie critică a acesteia – demers de importanţă majoră pentru studierea anumitor elemente lexicale sau a unor construcţii gramaticale cu potenţial expresiv.

în lirica modernă. Desigur, nu în numărul aparițiilor lor în context stă capacitatea creatoare a poetului, ci în poziția pe care el le-o asigură, în anumite construcții, față de alte elemente. Acest fapt contribuie la configurarea textului și la construcția artelor poetice, dovedind, încă o dată, că studiul lexicului unui poet constituie una dintre modalitățile cele mai adecvate pentru a-i înțelege crezul artistic, orientările și filozofia de viață, intensitatea cu care percepe lumea, experiențele neașteptate de tot felul, precum și modul lui specific de a le transpune în imagini poetice.

Dacă „orgoliul scriitorului nu este de a spori numărul cuvintelor din dicționar, ci de a triumfa asupra înțelesurilor ferecate în ele”[24], atunci, cu certitudine, nu trebuie ignorate valențele multiple generate de întrebuințarea lui *nemargine* în combinații lexicale surprinzătoare. Pe lângă faptul că termenul este înregistrat sporadic în lucrările lexicografice (sau lipsește, deși, practic, e posibil să existe ca atare), analiza fragmentelor în care acesta apare relevă faptul că el se înscrie în rândul formațiilor cu *ne-* ce exprimă, în realitate, o idee afirmativă[25], de cele mai multe ori însoțită de efecte stilistice: „Negația *desființează* [subl. aut.], dacă e luată în înțelesul ei absolut. Dar în înțelesul ei obișnuit negația *respinge* [subl. aut.]; într-o privință poți spune [...] că negația doar *restrânge* [subl. aut.]; în orice caz, fie că atacă însuși faptul de a fi sau numai felul de a fi, negația *suspendă* [subl. aut.].”[26]. Iar în lirica dorziană, prin atașarea prefixului *ne-* substantivului *nemargine*, se suprimă (în direcție semantic pozitivă!) limitele (și limitările), sfidându-se, astfel, normele și granițele impuse de dimensiunile lumii fizice, ale spațiului și ale timpului, dar nu ca rezultat al intenției de distrugere a unor precepte general valabile, ci ca propensiune înspre eternitatea lipsită de constrângerile adesea artificiale ale acestei existențe, ca năzuință a contopirii cu întregul univers, guvernat de plenitudinea prezenței lui Dumnezeu: „Limitele nu vin să despartă, ci să contureze o făptură, iar ele exprimă astfel plinătatea, făcută prin ele să țină. [...] Când e înfrânt diavolul? Atunci când, înțelegând că totul are hotare, știi să transformi limitația într-una ce *nu* [subl. aut.] limitează; când așadar nu e vorba de limitația de care fugi neîncetat, ci de aceea la care poți rămâne neîncetat. Diavolul e înfrânt când hotarul vine dinăuntru, nu din afară; când ai nelimitația înăuntrul și nu în afara hotarelor.”[27].

De altfel, universul liricii lui Traian Dorz implică întrebuințarea, pe scară largă (și cu rol stilistic), a unor termeni ori sintagme care trimit la perspectiva trăirii întru eternitate (în acord cu viziunea creștină asupra acestei dimensiuni), la aspirația spre absolut și spre nemurire; iată, în acest sens, ce scrie într-una dintre artele lui poetice: „Voi trăi în orice cântec, – orice frunză-mi va fi soră, / orice fir de iarbă – prieten, orice seară – auroră, / orice foșnet – frate dulce, casă-mi va fi orice zare, / căci prin toate trece veșnic harfa mea **nemuritoare**.” (CVeșn 93, *Nu-mi acoperiți mormântul*). Să nu uităm că autorul a preconizat ca integrala creației sale lirice să se intituleze *Cântări* **Nemuritoare**...

BIBLIOGRAFIE

Băcilă, Florina-Maria, *Notes about the Linguistic Expression of the Aspiration towards the Absolute in Traian Dorz's Poetry*, în Iulian Boldea (editor), *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Section: *Literature*, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2014, p. 1152-1162.

[24] Ștefan Munteanu, *Creația lexicală în limba literaturii*, în „Orizont”, XX (1969), nr. 11, p. 80.
[25] Ni se pare oportună, în acest sens, următoarea constatare: „E ceva curios în negația românească: uneori *nu desființează, ci înființează* [subl. n. – F.-M.B.].” (Constantin Noica, *op. cit.*, p. 170).
[26] Idem, *ibidem*, p. 178-179; cf. și idem, *ibidem*, p. 174: „*ne-* are o *in*dependență [subl. aut.] suverană, care-l face să tăgăduiască totul nebunește”.
[27] Idem, *ibidem*, p. 208-209.

CADE = Candrea, I.-A., Adamescu, Gh., *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*. Partea I: *Dicţionarul limbii române din trecut şi de astăzi*, de I.-A. Candrea. Partea a II-a: *Dicţionarul istoric şi geografic universal*, de Gh. Adamescu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, [1926-1931].

CDER = Ciorănescu, Alexandru, *Dicţionarul etimologic al limbii române*. Ediţie îngrijită şi traducere din limba spaniolă de Tudora Şandru Mehedinţi şi Magdalena Popescu-Marin, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2001.

Constantinovici, Simona, *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timişoara, Editura Politehnica, 2005.

Coteanu, Ion, *Creaţia lexicală în poezia noastră nouă*, în „Limbă şi literatură", II (1956), p. 89-108.

Diaconescu, Paula, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicaţiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limbă şi literatură", 1974, vol. IV, p. 639-648.

DEX = * * *, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

DLPE = * * *, *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*, sub redacţia acad. Tudor Vianu, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.

DLR = * * *, *Dicţionarul limbii române*, serie nouă, tomul VI (*M*), Bucureşti, Editura Academiei, 1965; tomul VII, partea 1, litera *N*, Bucureşti, Editura Academiei, 1971.

DLRLC = * * *, *Dicţionarul limbii române literare contemporane*, volumul al III-lea, *M – R*, Bucureşti, Editura Academiei, 1957.

DLRM = * * *, *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, Editura Academiei, 1958.

Dominte, Constantin, *Negaţia în limba română*, Bucureşti, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2003.

FCLR II = * * *, *Formarea cuvintelor în limba română*, volumul al II-lea. *Prefixele*. Redactori responsabili: Al. Graur şi Mioara Avram, Bucureşti, Editura Academiei, 1978.

GALR I = * * *, *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005.

MDE = * * *, *Mic dicţionar enciclopedic*, ediţia a III-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

MDA = * * *, *Micul dicţionar academic*, volumul III, literele *I – Pr*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2003.

Mihăilă, Ecaterina, *Formaţiile negative cu prefixul **ne-** din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XXXV (1984), nr. 4, p. 333-344.

Munteanu, Ştefan, *Creaţia lexicală în limba literaturii*, în „Orizont", XX (1969), nr. 11, p. 78-80.

Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

NDU = Oprea, Ioan, Pamfil, Carmen-Gabriela, Radu, Rodica, Zăstroiu, Victoria, *Noul dicţionar universal al limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti – Chişinău, Editura Litera Internaţional, 2007.

Şăineanu, DU = Şăineanu, Lazăr, *Dicţionar universal al limbei române*, ediţia a V-a, revăzută şi adăugită, Craiova, Editura Scrisul Românesc, [1925].

SURSE

CA = Dorz, Traian, *Cântarea Anilor*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2006.

CBir = Dorz, Traian, *Cântarea Biruinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CCm = Dorz, Traian, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CÎnv = Dorz, Traian, *Cântarea Învierii*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CVeşn = Dorz, Traian, *Cântarea Veşniciei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CViit = Dorz, Traian, *Cântarea Viitoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
CDr = Dorz, Traian, *Cântări de Drum*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.
CÎnd = Dorz, Traian, *Cântări Îndepărtate*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2004.
CNem = Dorz, Traian, *Cântări Nemuritoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CNoi = Dorz, Traian, *Cântări Noi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
CCnţ = Dorz, Traian, *Cântările Căinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
CUrm = Dorz, Traian, *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
Dorz, Traian, *Eterna Iubire*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
EP = Dorz, Traian, *Eternele poeme*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2010.
MT = Dorz, Traian, *Minune şi Taină*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.
PD = Dorz, Traian, *Păşunile dulci*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.
Eminescu, M., *Poezii. I*. Ediţie critică de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
Trifa, Iosif, *600 istorioare religioase*, ediţia a V-a, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.

ERWIN WITTSTOCKS WERK, EIN BILD DES SIEBENBÜRGISCHEN ZUSAMMENLEBENS

Olga KAITER
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: Given the fact that a special emphasis is placed on intercultural relations nowadays, the herby paper has the main aim of providing an overview of the existential issue and good ethnic cohabitation in Transylvania helped by the work of the famous Transylvanian writer Erwin Wittstock, his work being an important part of the literature of German expression in Romania in the 20th century.
The material and cultural achievements wrought by the Transylvanian ethnic groups, especially by the German one, have contributed to the development of a multicultural society which is to be seen in Transylvania today.
The study presents Erwin Wittstock as a connoisseur of men, who looked into the soul of his characters and rendered the particularities of each ethnic group. His work is important not only because of the fidelity he presented the reality of the province he lived in, but also because of the objectivity used while rendering the events that took place on the Transylvanian ground. Wittstock's work is both a plea for tolerance and a call to humanity and understanding between peoples.

Keywords: Transylvania, interculturality, reality, coexistence, the feeling of understanding

In der Zwischenkriegszeit traten einige Prosaautoren auf den Plan, die einen Ausweg aus dem typischen Dilemma der rumäniendeutschen Literatur fanden und denen es gelang, Weltoffenheit und lokale Besonderheiten auf einen künstlerisch gültigen Nenner zu bringen. Zu diesen Autoren gehört auch der Schriftsteller Erwin Wittstock, den man als wichtiger Vertreter der rumäniendeutschen Literatur bezeichnen kann.

Die relativ homogene Gemeinschaft in den siebenbürgischen Dörfern und Städten, wo Wittstock seine entscheidenden Erlebnisse erfahren hat, spielte eine große Rolle in der Persönlichkeitsbildung des Schriftstellers. Oft stellen seine Erzählungen Kindheits- und Bildungserlebnisse dar, in denen die natürliche Bindung zwischen den Gefühlen des Schriftstellers und der gesellschaftlichen Umgebung der siebenbürgisch- sächsischen Dörfer in Vordergrund bleibt. Wittstock beobachtete die Lebensweise seiner Landsleute und schilderte die Lebensgewohnheiten und – auffassungen jener Menschen, denen er sich ganz verbunden fühlte.

Wittstocks Liebe galt der vertrauten siebenbürgischen Umwelt – genaue Kenntnis des Milieus und menschlicher Verhaltensweisen, Lust am realistischen Fabulieren, Sinn für Anekdoten und Lokalkolorit weisen ihn als einen bedeutenden Vertreter der siebenbürgischen Erzähltradition aus, die er durch anspruchsvolle Kompositionstechnik, durch psychologisch fundierte Charakterstudien und durch symbolische Überhöhung ethnographischer Details weiterentwickelte. Bemerkenswert scheint Wittstocks Werk unter dem Aspekt der Interkulturalität. Seine Prosa weist Elemente des ethnischen Zusammenlebens auf, indem sie die Welt der Sachsen in der Gegenüberstellung mit der Welt der Rumänen, Zigeuner, Ungarn schildert. Als ein exzellenter Beobachter der Klischees und Vorurteile, die die Vertreter der einzelnen Völkerschaften gegeneinander hegen, bietet Wittstock in seinen Erzählungen und Romanen viele wichtige Details über die gesamtsiebenbürgische Gesellschaftsrealität.

Das Zusammenleben auf demselben Boden hat eine Reihe von Ähnlichkeiten geschaffen. In Wittstocks Erzählungen entsteht eine neue räumliche Ordnung, in der zum Beispiel der Zineborn beträchtlich näher an den Altfluss gerückt wird, als dies in der Wirklichkeit ist. Da Wittstock die Daten der siebenbürgischen Erdkunde mehr geistig als empirisch auffasste, ließ er in der Schilderung von Schauplätzen eines Geschehens andere Faktoren als die der wissenschaftlichen Quantifikation wirksam werden, so besonders die der Erinnerung, durch die beispielsweise eine Kontamination zwischen den beiden ländlichen Ortschaften seiner Kinderzeit ermöglicht wird, zwischen der Zineborn – Gemeinde Birthälm und der Alttal – Gemeinde Freck.

Der Autor Wittstock verleiht dem Berg Zineborn eine gewisse symbolische Bedeutung. Er ist ein Sinnbild für die menschliche Gemeinschaft, die in seinem Umkreis siedelt. Im Vergleich zu der Zinne, die in Meschendörfers „Stadt im Osten“ die Psyche der Romanhelden entscheidend prägt und traumatische Folgen auf ihr Empfinden und ihre Gedankenwelt zeitigt, wirkt sich Zineborn in Wittstocks Erzählungen nicht so schicksalhaft aus, er bringt weniger Glück oder Unglück als Meschendörfers Berg und deshalb muss er weder gefeiert noch verwünscht werden.

Im Bewusstsein des Autors trägt das erste menschliche Universum die Prägung des Zusammenlebens der Sachsen und der Rumänen. Die Kindheitsjahre, die Wittstock im siebenbürgischen Dorf Birthälm verbracht hat, trugen zum Erwerb einer eigenen Erfahrung bei, die aus der Kenntnis der Lebensverhältnisse der Sachsen und der Rumänen und deren Zusammenleben hervorgegangen ist.

Eine aufmerksame Analyse der Erzählungen „Das Herodesspiel“ und „Kindertheater“ bringt viele Ähnlichkeiten und Unterschiede in der traditionellen Kultur der beiden Ethnien zum Vorschein. Der Autor vermittelt wertvolle Informationen über die Weihnachtsbräuche in dem siebenbürgischen Dorf Birthälm. Wittstock schildert die an Winterfeste gebundene Stimmung, zu der „die gute Erwartung“ gehörte, dass etwas Neues, Schönes einkehren werde, von dem die Vorahnung nicht mehr anklang, als dass es neu und schön sein würde“ [1]

Wittstock will eigentlich von der Feststimmung und von den Bräuchen aus seinem Dorf nicht erzählen, weil er weiß, dass sie sich nicht wesentlich von denen der anderen siebenbürgischen Gemeinden unterscheiden. „Aber ich will eigentlich nicht davon erzählen, denn die Bräuche, die wir in der Zeit zwischen Weihnachten und dem heiligen Dreikönigstag befolgten, unterscheiden sich nicht wesentlich von denen der anderen siebenbürgischen Gemeinden. Auch wir sangen in der Frühkirche das Lied „Eine feste Burg ist unser Gott...“ und beobachteten dabei das Flackern der Wachskerzen, die auf unsern Christleuchtern brannten, und achteten auf die Reinlichkeit unserer Festkleider, auf die das Wachs nicht tropfen durfte. Das war alles wie anderswo, und ich will eigentlich nicht davon erzählen – “[2].

Die Sachsen bereiten sich auf die Winterfeste vor, sie beachten die Sitten und die Bräuche, die sich nicht wesentlich von denen der anderen Orte Siebenbürgens unterscheiden, weil alle von einem tiefen Religiositätsgefühl beherrscht sind, für alle gibt es „unser Gott“.

Aber Wittstocks Dorf wird nicht nur an den Fest-, Freude- und Wartenstagen dargestellt. Manchmal bietet der Autor dem Leser die Möglichkeit an eine Veränderung in der Stimmung zu sehen, die von der Projektion des Todesschattens verursacht wird. Die Wiedergabe des Begräbnisrituals des Böttchers Gottfried in der Erzählung „Wäschestrick und Friedenspfeife“ ist auch ein wichtiger, bedeutender Moment im Leben des Dorfes. Der Autor will damit den Ordnungssinn und den Ernst der Sachsen zeigen, wenn in ihrer Gemeinde solche Ereignisse stattfanden. Das Begräbnis ist auch eine Gelegenheit, die das Verhalten und die Konzeptionen der Jungen – die ihr „Indianerspiel“ unterbrechen, um die Details des Begräbnisses zu verfolgen – über den Sinn und die Vergänglichkeit des Lebens veranschaulicht. Im Leben der Sachsen löst der Tod oft eine wahre Spannung aus, die von der

Konzeption, dass das Leben seinem Lauf folgen muss, überwunden wird: „Aber all das, was so lustig begann, nahm ein trauriges Ende. Plötzlich lag ein Toter in unserer Mitte. Eben noch sagten wir „Prosit“ und lachten, und dann schon <<Mit ihm sei der Friede“ und wandten uns ab voneinander. Denn das Leben geht seinen eigenen Gang>>“. [3]

Trotz der Drohung der inneren und äußeren Gefahr stellt Wittstock das siebenbürgische Dorf als einen Raum der Sicherheit, als einen Ort der festen, kollektiven Werte, aber auch der Schrankenlosigkeit (Libertinage) und der vor dem Krieg aufgetauchten Probleme dar. Um einen höheren Grad von Authentizität zu erreichen, greift der Autor oft zum Gebrauch der Mundart die dem Gebiet der siebenbürgischen Sachsen spezifisch ist.

Die Koordinate Koexistenz – Ähnlichkeit erscheint bedeutungsvoll in der Erzählung „Miesken und Riesken“. Die beiden Zwillingsschwestern von einer erstaunlichen Ähnlichkeit deren Mutter bei der Geburt der Kinder sterben musste, leben nur mit ihrem Vater Mart Korpen, weit vom Dorf, in der Stille der Berge. „...Sobald nämlich das Schicksal die einfachen Worte aufklingen lässt: Vater und Mutter und Ernte und Tod“ [4] hört jeder philosophische Eifer, jedes relativierende Diskutieren auf. Die Grundwirklichkeiten des Lebens, die zeitlos in ihrer Konkretheit sind, zeitlos, weil sie immer und überall herrschen, wo Leben ist, diese Grundwirklichkeiten sind der tragende, der bewahrende Grund von Werk Wittstocks.

In der Erzählung „Miesken und Riesken“ wird das Dorf ein ganz anderes Universum, ganz verschieden von ihrem Gebirgshaus, in dem sie aufgewachsen sind und in dem sie sich „über die freie Unbekümmertheit einer Welt des Lichts, der Farben, des Duftes und der kräftigen Herbststürme“ [5] gefreut haben.

Die Welt des Dorfes scheint am Anfang den Mädchen feindlich zu sein, aber allmählich fühlen sie sich immer mehr durch tiefe Wurzeln mit dem Leben des Dorfes verbunden. Obwohl sie zuerst die Flucht ablehnen, müssen sie doch schweren Herzens das Dorf verlassen, indem sie einige Stücke ihrer Festtracht mitnehmen: “die farbigen Bänder und Schmucktücher, den faltenreichen Rock, den Brokatgürtel und die Borten.“ [6]

Das Ende des Krieges bedeutete nicht nur die Heimkehr von Mart Korpen sondern auch die Heimkehr zu dem alten Bauernhof, der den deutschen Soldaten Hans gerettet hat. Wittstock schafft ein lebendiges Portrait des deutschen Soldaten Hans: „ein junger, schlanker Bursch in durchnässtem Waffenrock, man sah ihm an, dass er hundertfältige Unruhe in sich hatte...Weder war Zustimmung in seinen Augen zu lesen, noch Ablehnung.“ [7] Korpen bewunderte stillschweigend seine Kraft und seinen Arbeitswillen, seine Ergebenheit und seinen Opfermut.

Die Zeit, die er mit seinen Mädchen allein verbringt, ist eine gute Gelegenheit ihnen einige von seinen Lebensklugheiten, die ein Resultat seiner reichen Lebenserfahrungen sind, zu sagen. Die Mädchen hörten dann schweigend Lehren wie: “Die kurze Freude kann die lange oft verdrängen“ oder „jeder muss mit den Anschauungen rechnen, die die Menschen im Allgemeinen haben.“ [8]

Die Schwierigkeiten, die die Mädchen haben, ihren Vater bei hartem Winterwetter zu begraben, gibt ihnen das Gefühl der erfüllten Pflicht ihrem Vater gegenüber, den sie so sehr geliebt haben. In den von ihnen aus „grauen Brettern, in die der Staub sich eingesogen hatte“, selbst gebastelten Sarg „legten sie ein Polster unter seinen Kopf und Riesken brachte die Bibel herbei und legte auch die hinein.“ [9] Das zeigt, dass Mart Korpen ein Mensch mit dem Glauben an Gott war. Man muss sagen, dass die Religion einen wichtigen Platz im Leben der Bewohner des schwäbischen Dorfes einnimmt. Am Sonntag gehen sie in Festkleidung in die Kirche, sie beten jedes Mal, wenn sie Schwierigkeiten haben, und nicht nur dann. Das Abendgebet ist unausbleiblich und die Erzählung „Der falsche Malvasier“ ist ein guter Beweis in diesem Sinne. In vielen Erzählungen beschreibt Wittstock sehr ausführlich die

Kirchen, die Ikonen und die religiösen Bräuche der Menschen. In der Erzählung dieser Tatsachen wird auch ein gewisser Pluralismus bemerkbar.

Ein Beispiel von Akkulturation, in der sich sowohl die Deutschen als auch die Rumänen in der Selektivität wieder finden, bietet die Erzählung „Der Viehmarkt von Wängertsthuel". In dieser Erzählung – Ausdruck des ethnischen Zusammenlebens, in dem der Arbeitskult einen besonderen Platz einnimmt – schildert der Autor das Leben in dem „siebenbürgischen Geburtsmarktflecken", der als „eine Weingegend" mit einer „bewegten Vergangenheit", bekannt war, in dem „alles unsicher, schwankend, unbeständig war". Obwohl es „hier keine Sicherheit hinsichtlich der Familiengeschichten gab, über verborgene Sünde und verstecktes Laster, über Fleiß und Ehrlichkeit, über verschollene Menschen und über Tote" [10], herrschten hier „Ruhe und Einheit, Gleichklang und Stille, zartes Berühren der Grenzenlosigkeit vergangener Zeiten, daneben spielerisches Versenken in die Mühsal herber Gartenarbeit und die Reihe der gerne aufgenommenen besinnlichen Neigungen...Zeit, Zeit, heute und morgen, Tage und Wochen..." [11]

Trotz dieser Stimmung von Schlappheit waren die Menschen gewöhnt frühmorgens aufzustehen, indem sie sagten, dass „das Frühaufstehen und zugreifende Raschheit die Quelle der Lebensfreude" sind. [12] Wittstock versucht bestimmte Elemente darzustellen, die das „siebenbürgische Marktflecken" von den benachbarten Dorfgemeinden unterscheiden. Indem Wittstock sich auf die Bauern der umliegenden Dorfgemeinden bezieht, stellt er fest, dass „bei diesen der Sinn der Wirklichkeit näher blieb", [13] sie selbst beschäftigten sich mit allen Feldarbeiten, mit dem Weinrebeanbau und mit der Viehzucht. Sie waren tüchtige Wirte, seriöse, besonnene mäßige Menschen und alles, was sie durchführten, war dauerhaft. Weniger Gemessenheit zeigten sie aber auf den Viehmärkten, wo ein Völkergemisch war. Wittstock gibt die ganze Vielfalt wieder, die der siebenbürgischen Gegend spezifisch ist. Auf dem Viehmarkt konnte man „alle Typen des östlichen Karpatenraumes vom armenischen Kaufmann bis zu den zigeunerischen Rosstäuschern" sehen. „Das zänkische und laute Feilschen der Zigeuner bot stets einen kuriosen Anblick". [14]

Wittstock verwendet de Namen Zigeuner für diese Ethnie, aber dieses Wort soll keineswegs als eine rassistische Konnotation verstanden werden. Seine Zigeunergestalten treten in zahlreichen Erzählungen auf, wie zum Beispiel *Von den Zigeunern, Der Gerichtete, Herz an der Grenze* und andere.

In allen seinen Erzählungen erweist sich Wittstock als ein guter Menschenkenner, der in die Seele seiner Gestalten geschaut hat und die Besonderheiten der betreffenden Ethnie veranschaulicht hat. Diese Gestalten sind Charaktere, außergewöhnliche Menschen, die anders wirken, die aber doch eigen sind. Obwohl der Schriftsteller Wittstock viele Besonderheiten bei diesen Ethnien, die in Siebenbürgen gelebt haben, identifiziert hat, spielten sie für ihn eine wichtige Rolle. Er betrachtete jeden als Mensch, egal zu welcher Ethnie er gehörte, Siebenbürger Sachse, Ungar, Rumäne, Zigeuner, allen schenkte er Aufmerksamkeit, Respekt und Verständnis.

Die Unterschiede als Element der Koexistenz können in dem Roman *Das Jüngste Gericht in Altbirk,* der ein Ausdruck der Verflechtung zweier Schicksale – des Kollektiv- und Einzelschicksals – ist, identifiziert werden.

An einem Pfingstmorgen, dem christlichen Glauben gemäß, der Tag des Ergusses des heiligen Geistes ist die Bevölkerung des Dorfs Altbirk von chaotischen Imaginationen, Kopfschmerzen, Schwindel, Magenkrämpfen gequält. Gleichzeitig wird sie auch mit der Blendung und mit einem Erschöpfungszustand bedroht. Jeder Bewohner des Dorfes wird von einer gewissen Angst vor dem nahen „jüngsten Gericht" erfasst. Es sind viele Kranke und wenige gesunde Menschen, von denen keiner Vertrauen zu seiner Gesundheit hat. „Der Boden schwankte. Nichts mehr war sicher. Der Sonnenschein, die Pfingstbäume, ihr feines, im leichten Windhauch lebendes Laub, niemand mehr schien sie zu sehen, die festtäglich

geputzten Leute hatten keinen Blick für sie, jeder wartete nur, dass die Reihe an ihn käme – die Übelkeit, der Verlust des Augenlichtes und der Verstandes".[15]

Man versucht eine Linderung und eine Beruhigung der ausgebrochenen Krankheit mit einem Tee aus dem Laub der Pfingstbäume, der eine heilende Wirkung hat und zu Pfingsten getrunken wird. Diesmal bringt aber dieser Tee keine physische Beruhigung, sondern eine psychische. „Der Trank, den Jakobus Antilopus Schio mit dem Apotheker Albert Türk zum Weglöschen des Rheumatismus und anderer Krankheiten gebraut hatte, hatte die eigentümliche Wirkung, die Menschen in schonungsloser Einsicht ihr wahres Wesen erkennen zu lassen und ihnen alle ihre Verfehlungen und Sünden in Erinnerung zu bringen. Er hatte die Kraft, alle Beschönigung, alle verschleiernde Selbstrechtfertigung aufzuheben und das verhärtete Herz mit dem entsetzlichen Schrecken zu erfüllen; so wie du dich jetzt siehst, so sieht dich jeder, den du einmal gekränkt hast, so sehen dich alle – hüllenlos und nackt – auf deren Achtung du Gewicht legst und vor denen du dich bis jetzt unter dem Schutz der gesellschaftlichen Konvention in einem erheuchelten Scheindasein gesonnt hast." [16]

Die Krankheit ist kein Schwindelzustand, es ist eher ein Zustand, in dem das Individuum, nicht nur seiner eigenen menschlichen Würde, sondern auch der fremden Würde bewusst ist. Aber die Konventionen verschwinden und im Rahmen der zwischenmenschlichen Beziehungen erscheinen die ungeheuerlichen Beziehungen. Ohne Konventionen können die siebenbürgischen Sachsen, deren Dasein historische Formen erhält, weder leben noch sterben. Die Maßnahmen, in Hinblick auf die öffentliche Ordnung, die gegenseitige Hilfe der Nachbarn, den Gesundheitsschutz, das Vorbeugen von Bränden usw., die getroffen werden, müssen zur Beruhigung der Stimmung im Dorf beitragen und das Gericht als einen normalen Zustand erklären.

Als eine unbestreitbare Tatsache des guten Zusammenlebens, erscheint die Koexistenz der beiden Ethnien und deshalb werden die Interferenzen prägnanter im Werk Wittstocks, das die untrennbare Verbindung zwischen der siebenbürgischen Heimat der Sachsen und den historischen Ereignissen gestaltet (die „historische Wahrheit"), die die Sachsen in der Vergangenheit beeinflusst haben und mit der sie sich eng verbunden fühlen. Die Geschichte verzeichnet die Empörung der alten Sachsen, Bauern und freien Städter für Freiheit, für die Verteidigung der humanitären Prinzipien und der Menschenrechte. „In der gelassenen Erwiderung sollen unsere im Menschenrecht begründeten natürlichen Ansprüche auf Pflege unserer Sprache und Kultur von wirtschaftlichen Erwerbszeigen scharf unterschieden und dabei betont werden, dass wir noch niemals beobachtet haben, dass die Lebenssäfte, die den Weizen und die Weintrauben zum Reifen bringen, mit den Nationalfarben irgendeines Volkes gefärbt gewesen seien, sondern dass diese im Naturzustand dem Erdbogen entsteigen, den wir im Schweiße unseres Angesichts bearbeiten und für dessen Erträgnisse wir unsere Steuern redlich entrichten." [17]

In den Beziehungen zu anderen Ländern waren die Sachsen immer von versöhnenden sittlichen Gedanken und Zielvorstellungen geleitet und „unsere Humanisten, sind Bahnbrecher beim Erforschen und Fruchtbarmachen der geistigen Werte gewesen, die die Eigenart unserer Nachbarvölker bestimmen". [18]

Nicht selten blicken die siebenbürgischen Sachsen auf die Einwanderung ihrer Ahnen in Siebenbürgen und später auf ihre eigenen Leistungen im Laufe einer achthundertjährigen Geschichte. Mit demselben religiösen Gefühl äußern sie ihren Dank an Gott: „dass er uns vergönnt hat, Urwälder zu roden, Dörfer zu bauen und Städte zu gründen und seit allem Anfang, gleichwohl dies fortwährende Sorgen und Kämpfe gegen äußere Feinde gekostet hat, ein freies Volk von Bauern und Bürgern zu sein und zu bleiben, in dem der Arme wie der Wohlhabende die gleichen Rechte gehabt, das allen gemeinsame Gemeindeeigentum unter den gleichen Bedingungen genutzt und auf dem Gebiet seiner Verfassung weder einen Adel noch auch Leibeigene gekannt hat". [19]

Indem Wittstock über die Bevölkerung aus Altbirk spricht, behauptet er „die Achtung der geistigen schöpferischen Arbeit war den Altbirknern in höherem Masse anerzogen worden, als es anderwärts üblich war“. [20] Eine bedeutende Gestalt bleibt der Lehrer Felix Moser, der durch sein skandalöses Familienleben und durch sein ganzes Verhalten alles verhöhnt, was den Bewohnern aus Altbirk heilig ist. Die Menschen sind aber sicher, dass die Resultate seiner wissenschaftlichen Untersuchungen über die Vergangenheit seine spöttische, merkwürdige Natur widerspiegeln werden. Über die Wahrscheinlichkeit des Verschwindens mancher geistigen Werte lässt der Autor durch Moser den Widerspruch in dem geistigen Verhalten der Sachsen durchblicken: „...eigentlich müssten viele Geistes- und Gemütswerte schwinden, die unsere Eigenart ausgemacht und unser Lebensglück bestimmt haben, aber erstens tun wir so, als ob wir die Folgen, die die staatspolitischen Veränderungen auf unsere Zukunft haben werden, nicht bemerkten, und zweitens würden wir wahrscheinlich schweigen, auch wenn wir sie merken würden, um unsere schöpferischen Triebe, die mehr als bei manchen anderen Völkern im Vergangenen wurzeln, zu schützen“. [21]

Unter dem Aspekt der existenziellen Problematik realisiert der Autor eine Interferenz der beiden Ethnien, indem er sich auf die Koordinate Friede – Krieg von einer grundsätzlichen Perspektive bezieht. Die historischen Ereignisse, die den beiden Ethnien gemeinsam sind, werden von dem Autor in der Novelle „Die Begegnung“ dargestellt. Die Kriegstragödie hat die seelischen Unruhen verstärkt, aber sie hat in gleichem Maß dazu beigetragen, dass Erwin Wittstock sich mehr der Sphäre eines Humanitätsideals näherte. Der Autor hat verstanden, dass die „Lebenswerte“ identifiziert und aufbewahrt werden können, wenn sie in enger Verbindung mit der sozial-politischen Problematik der zeitgenössischen Gesellschaft gesehen werden. Diese seelischen Unruhen bestimmen auch die Handlung der erwähnten Novelle, die gegen Ende des ersten Weltkriegs abspielt. Wie der blinde Erzähler hat auch Erwin Wittstock das Bewusstsein des Verschwindens der Lebenswerte als Folge des ersten Weltkriegs. Er ist davon überzeugt, dass es ein sittliches Gesetz, eine Welt der wahren Werte gibt, und wenn die Menschen sie kennen und beachten, dann können sie ihre seelische Ruhe finden. Die seelischen Unruhen des Blinden und die Erfahrung des Frontlebens befreien den Offizier Schenker einerseits von dem Eid, der ihm auch den kleinsten Pakt mit dem Feind verbot, und andererseits von der Mentalität einer alten Erziehung und die Orientierung nach einer neuen Überzeugung, die sich auf das Prinzip des Verständnisses und des guten Zusammenlebens stützt.

Die Prinzipien der sozialen Ethik Wittstocks – sein Wunsch nach gutem Verständnis und Glauben, nach Einhaltung des nationalen Spezifikums – finden ihren Ausdruck in den Erzählungen, an denen Rumäne, Deutsche und Ungarn gleichmäßig teilnehmen. In seinem Werk hat Wittstock Aspekte der Existenz der siebenbürgischen Deutschen, ihre Beziehungen zu den Rumänen und Ungarn dargestellt, indem sein Vorzug sich immer auf die mittlere Schicht richtete. Wittstocks größter Verdienst besteht in dem Verständnisgefühl der Realitäten, die jeder Ethnie spezifisch sind. Er betont Elemente wie Originalität, Lebens- und Denkweisen. Und noch mehr will sein Werk ein Plädoayer für Toleranz, ein Apell an Menschlichkeit, eine Möglichkeit der Völkerverständigung, eine umfangreiche Darstellung verschiedener Ethnien, die in Siebenbürgen gelebt haben, sein.

Quellenverzeichnis

[1] Wittstock, Erwin, „Kindertheater“ in *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979, S. 315.

[2] Wittstock, Erwin, „Das Herodesspiel“ in *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979, S. 5.

[3] Wittstock, Erwin, „Die Bienen“ in *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979, S. 152.

[4] Wittstock, Erwin, „Miesken und Riesken“ in *Der Viehmarkt von Wängertsthuel*, Literaturverlag, Bukarest, 1967, S. 193.

[5] Ebenda.

[6] Ebenda, S. 205.

[7] Ebenda, S. 211.

[8] Ebenda, S. 215.

[9] Ebenda, S. 219.

[10] Wittstock, Erwin, „Der Viehmarkt von Wängertsthuel“ in *Der Viehmarkt von Wängertsthuel*, Literaturverlag, Bukarest, 1967, S. 413.

[11] Ebenda, S. 414.

[12] Ebenda, S. 415.

[13] Ebenda, S. 416.

[14] Ebenda, S. 417.

[15] Wittstock, Erwin, *Das Jüngste Gericht in Altbirk*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1971, S. 15.

[16] Ebenda, S. 23.

[17] Ebenda, S. 57.

[18] Ebenda, S. 58.

[19] Ebenda, S. 60-61.

[20] Ebenda, S. 94.

[21] Ebenda, S. 108.

Bibliographie

BAYER, Hans, „Geschichtsbewusstsein und Nationalprogramm der Siebenbürger Sachsen“ in *Siebenbürgisches Archiv*, Bd. 6, 1967.

EISENBURGER, Eduard, *Wegzeichen der Heimat, Bilder, Berichte, Zeitdokumente über die Rumäniendeutschen*, Dacia Verlag, Cluj-Napoca, 1974.

GRUNEWALD, Eckhard, Sienerth, Ştefan, *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk*, München, 1997.

MOTZAN, Peter, SIENERTH, Ştefan, *Deutsche Regionalliteraturen in Rumänien 1918-1944, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk*, München, 1997.

SIENERTH, Ştefan, *Geschichte der rumäniendeutschen Literatur. Geschichte der siebenbürgisch-deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts*, Dacia Verlag, Cluj-Napoca, 1984.

WITTSTOCK, Erwin, *Der Viehmarkt von Wängertsthuel*, Literaturverlag, Bukarest, 1967.

WITTSTOCK, Erwin, *Das Jüngste Gericht in Altbirk*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1971.

WITTSTOCK, Erwin, *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979.

CREATION ET CONNAISSANCE - LA CRISTALLISATION PROGRESSIVE OBJECTIVE

Camelia BIHOLARU
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract : This paper is based on a poietical approach meant to investigate the process of creation and proposes a deep analysis of the critical study of Lautréamont's work, study that Gaston Bachelard published in 1939. The concept of progressive objective crystallisation and phenomenotechnics affirm the unity of work and of instruction, the value of a theoretical activity conceived as praxis and the superiority of the rational order over the immediate facts order. Phenomenotechnics reveals spirit's activity thanks to which the creative subject is instructed and builds beauty, the process in which the producing spirit overcomes the antinomy relationships (subject-object duality) focusing on the execution and the making of a project.

Keywords: poietical approach, process of creation, creative conduct, poietical constructs.

L'étude des œuvres littéraires en tant qu' « analyse de la production des œuvres de l'esprit »[1] constitue une démarche de type poïétique capable de révéler les enjeux de la création et de la connaissance implicites et spécifiques à l'espace scriptural. L'examen que Bachelard fait aux *Chants de Maldoror* dans *Lautréamont* (1939) fournit un exemple remarquable de mise en évidence de la ligne du processus de production de l'esprit poétique. L'intérêt de l'interprétation de Bachelard réside dans un emploi particulier des moyens offerts par l'épistémologie, l'histoire et la psychanalyse de la connaissance objective dans le champ littéraire, dans l'espace de l'activité et de la création littéraires. Il assume ainsi une double postérité, car il travaille « au four scientifique et au moulin littéraire »[2].

Chez Bachelard, la prise de conscience reste fondamentale pour spécifier toute production, soit elle littéraire ou scientifique. Le poète, le sujet créant fait et doit faire forcément une prise de conscience à chaque étape, à chaque niveau du processus de création. La prise de conscience garantit et fixe la progression car elle réunit les acquis de la pratique de l'écriture, de la mise en ouvre proprement-dite afin d'engendrer un type de connaissance propre au travail littéraire qui prépare une construction à venir.

Bachelard choisit d'éclaircir « le mystère poétique » avec des moyens scientifiques en identifiant quelques éléments constitutifs du processus de production spécifique à l'activité littéraire. Le concept principal de cette « phénoménotechnique », postulée plutôt dans sa recherche scientifique, est celui de « cristallisation progressive objective ».

Dans sa vision, comprendre et créer impliquent un engagement et un effort de rupture ; le savant se « dégage » de l'emprise du réel et de la connaissance commune, sensible et prend un « engagement rationaliste » ; le sujet créant se « dégage » par une « cristallisation objective » « progressive » et « s'engage » dans « le dynamisme poétique » ; le lecteur se dégage de toute valeur esthétique en dehors du processus de production et

[1] Paul Valéry, « Première leçon du Cours de Poétique », in *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p.40.
[2] Daniel Lindenberg, « Gaston Bachelard » in *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes, les lieux, les moments*, sous la direction de Jacques Julliard et Michel Winock, Editions du Seuil, Paris, 1996, pp. 119-120.

« s'engage » par « induction poétique ». Chez Bachelard, toutes les routes mènent au processus de production.

La démarche de Bachelard procède par toute une série de jugements de type syllogisme : l'œuvre originale est « toujours un être vivant » (L : 22), elle est « l'expression d'une force psychique qui, subitement, devient un langage. Bref, c'est une langue instantanée. » (L : 97).

Le processus de « cristallisation objective » implique ainsi au niveau de l'espace écrit la cristallisation de la force psychique de l'âme du sujet créant en langage, en langue instantanée. Par le concept de « cristallisation », Bachelard désigne à la fois une forme de connaissance (« une âme en formation ») et une forme de création (« un langage en fleur ») (L : 58). Le concept de « cristallisation » révèle le processus de la production littéraire par lequel le sujet créant « s'instruit » car il met en œuvre une « psychologie nouvelles » et il « construit » car il crée une « poésie nouvelle ».

En suivant l'examen de Bachelard on peut repérer d'autres syntagmes qui ont pour objectif essentiel d'expliciter « la ligne de production spirituelle qui a conduit au résultat » (FES : 218), à savoir, dans le domaine de l'activité littéraire, désigner le « procès de l'originalité » (L : 86). La poésie projective et originelle de Lautréamont est mise en rapport avec la vie du sujet dans l'espace écrit et avec la vie de l'œuvre : elle « commande une vie ; elle commande la vie. En se communiquant, elle crée » (L : 103). L'élaboration est saisie en tant que simultanéité spécifique au processus de la production littéraire qui permet au sujet créant de « se communiquer » et de « créer ».

La refonte et le renouvellement terminologique signalent également le travail conceptuel de Bachelard pour définir dans le champ littéraire des termes propres, précis, capables de fixer des distinctions pertinentes. Il propose de remplacer le terme de « sublimation » avec le terme de « cristallisation objective » :

« Mais au cours d'une œuvre littéraire qui se réalise, la sublimation prend des sens plus précis. Elle devient une véritable cristallisation objective. L'homme cristallise dans le propre système du livre. Jamais peut-être une cristallisation progressive n'a été plus nette que chez Lautréamont. » (L : 83).

Il redéfinit le terme de « sublimation » pour renoncer à sa première acception du terme, fixée par l'alchimie, et il considère à la fois que l'acception psychanalytique est partielle (« la sublimation prend des sens plus précis ») et impropre parce qu'elle ne convient ni à la « causalité uniforme » qui caractérise la production de son œuvre ni au « développement » du sujet créant. Le choix du terme « cristallisation objective » possède la force conceptuelle et la force suggestive nécessaires pour circonscrire l'activité littéraire comme processus, connaissance et création. Il montre le spécifique de l'acte d'écrire comme production d'un esprit qui possède et qui maîtrise une faculté rare (« la rare faculté d'écrire explicitement » les complexes). L'évolution de cet esprit apparaît comme celle d'un sujet engagé dans l'acte d'écrire (« l'homme cristallise »). Elle marque à la fois une évolution de la production (« au cours d'une œuvre littéraire qui se réalise ») en simultanéité avec l'évolution du produit (l'élaboration qui a lieu dans le « propre système du livre »). L'idée de « progression » confirme à la fois la durée (durée nécessaire au sujet créant pour parcourir et accomplir un processus, le temps du sujet créant) et le trajet (durée et parcours de l'œuvre ou le temps de l'œuvre).

Le concept signale aussi l'activité du psychanalyste de la connaissance objective qui désigne un processus en progrès, à la fois dans la production (« cristallisation ») et dans la connaissance (« objective »). Le critique définit le spécifique d'une production et d'une connaissance propres à l'activité littéraire : la production de l'œuvre littéraire est une « véritable cristallisation objective » et la connaissance du sujet créant une « cristallisation » dans « le propre système du livre ». C'est une connaissance qui résulte du processus

d'élaboration du système du livre, un processus qui a lieu « sur place », dans et à travers l'écriture.

Bachelard fait ainsi de manière implicite une « étude du rapport qui unit l'artiste à son œuvre en train de se faire »[3], dans ses termes, un rapport entre « construire » et « s'instruire ». Chez Bachelard, le concept de « cristallisation » comme rapport d'union entre l'artiste et son œuvre en train de se faire désigne un processus complexe au cours duquel l'homme devient artiste au sens de sujet créant qui élabore un livre. Par ce processus complexe, Bachelard envisage de multiples rapports qui agissent dans le faire créateur : le physiologique (le « vouloir-vivre », la « conscience organique »), « la conscience des choix musculaires » (L : 107), « la conscience d'avoir un corps » (L : 107), le moral, le psychologique (« le complexe de la vie animale », le « complexe de culture »), la sensibilité.

Le processus de la « cristallisation objective » est, chez Bachelard, un processus qui engage l'âme et l'esprit, le cœur et la pensée, la pensée consciente et la pensée inconsciente. Le sens de l'objectivation est donné par les prises de conscience que Bachelard identifie et établit à des niveaux particuliers lorsqu'il parle de « conscience organique », « conscience des choix musculaires », « la conscience d'avoir un corps » (L : 107), mais aussi au niveau de l'ensemble du processus où le sujet construit et s'instruit à la fois. Chaque prise de conscience impose une osmose spécifique développée en tant que construction et instruction.

Bachelard considère qu'une « histoire de la poésie est une histoire de la sensibilité humaine » (L : 104) et que la « poésie contemporaine en sa variété étonnante prouve que l'homme veut un devenir, il veut un devenir pour son cœur même » (L : 104). Il voit dans la poésie le produit d'une sensibilité et dans l'étude de la poésie une possibilité de dresser l'histoire même de « la sensibilité humaine ». L'existence de la poésie dans la contemporanéité, surtout vu sa « variété étonnante », constitue pour Bachelard la preuve d'une volonté de l'homme de se forger un « devenir pour son cœur même ». L'homme exprime en poésie sa sensibilité et il a besoin de la poésie pour son devenir humain général, mais plus particulièrement « pour son cœur même ». Il délimite en effet la spécificité du domaine littéraire (« histoire de la sensibilité humaine ») et le but de la production littéraire (« devenir pour son cœur même ». De plus, dans le devenir du cœur de l'homme, la sensibilité devient un principe d'union et de convergence : « c'est vraiment le cœur humain qui est la plus grande puissance de cohérence pour les idées contraires. » (II : 100) Il range l'affectivité (qui agit dans la poésie) dans la première ligne de la production spirituelle, en la considérant sous son coefficient d'inventivité au sens qu'elle a la propriété de renouveler et d'ordonner « toutes les forces de l'être » (L : 104). Le processus de cristallisation est accompagné et certifié chaque fois par une « prise de conscience » pour chaque niveau qu'elle transgresse (« transformer » et « transfigurer »).

La saisie du processus de production insiste sur la position du sujet créant dans l'espace scriptural et sur le dynamisme particulier de la réalisation, de la mise en œuvre :

> « chez Lautréamont, la métamorphose est urgente et directe : elle se réalise un peu plus vite qu'elle n'est pensée ; le sujet étonné, voit soudain qu'il a construit un objet. Et cet objet est toujours un être vivant » (L : 22).

Par cette espèce d'étonnement Bachelard désigne une forme de connaissance fautive puisque que le sujet subit la métamorphose comme un acte passif et il voit la construction comme déjà accomplie sans le délai obligatoire de la prise de conscience. Bachelard dénonce le type de sujet créant qui se laisse importer par les forces de l'affectivité ou le pulsions inconscientes. Il envisage un travail obligatoire du côté du sujet créant : l'obligation de soumettre toute métamorphose implicite au processus de production à une prise de conscience

[3] Paul Valéry, « De l'enseignement de la poïétique au Collège de France », in *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 14.

qui accompagne la technique de réalisation. La prise de conscience est liée au passage à un autre niveau de l'élargissement par lequel l' « instruction » puisse entrer dans la « construction ». Bachelard estime qu'une réalisation urgente et directe de la métamorphose (sans la médiation de la prie de conscience) est sommaire, fautive, et il la considère comme « exemple d'une création qui ''glace'' trop vite le vernis (…), qui emprisonne l'être dans sa forme ». La vitesse qui caractérise la conduite du sujet créant chez Lautréamont est saisie dans ce cas précis sous la forme de sa manifestation négative. Le concept de cristallisation définit ainsi le défaut de dosage et de fonctionnement temporisé comme une faille de la production, l'œuvre devient « un objet » et non pas « un être vivant » (L : 22).

Ce type de formulation (la cristallisation objective), apparemment métaphorique, comportent de fait un effort de conceptualisation qui souvent devient plus clair dans la mesure où il est rapporté, par comparaison et par distinction, à la démarche du psychanalyste, de l'historien des sciences, mais également au sens scientifique des mots, désignant certains procès spécifiques en physique, chimique ou électricité.

La cristallisation indique le phénomène par lequel un corps passe à l'état de cristaux, il désigne « une substance qui se solidifie sous une forme géométrique définie par l'un des systèmes cristallins », c'est un « état solide où la disposition ordonnée des atomes (réseau cristallin) produit des formes géométriques définies » (Petit Robert), le processus s'appelle « cristallogenèse ». La disposition ordonnée des atomes (réseau cristallin) qui produit des formes géométriques définies est à rapprocher à une disposition ordonnée, à une forme définie qui caractérise le système littéraire, un système construit, ordonné, résultat d'un travail d'élaboration. Le passage à l'état de cristaux peut se faire par « dissolution, évaporation, fusion, sublimation ». Les quatre termes indiquent le passage d'un certain « état » plus ou moins amorphe à un état supérieur, toujours solide, mais plus ordonné où la « supériorité » est une manière de souligner le sens d'un progrès en vertu d'une intention et d'une volonté organisatrice. Des distinctions très subtiles s'imposent à l'analyse pour mieux approfondir la différence entre la consolidation (passage à l'état solide) et la cristallisation (passage à l'état de cristaux). Le solide est un corps, un état de la matière dans lequel les molécules sont très rapprochées les unes des autres et vibrent avec une très faible amplitude autour de leurs positions d'équilibre. Le solide a une vibration de petite amplitude, tandis que le cristal a l'une de grande amplitude. De plus, le cristal est caractérisé par la transparence, la pureté (purification, épuration), la dureté et la vibration, le retentissement, l'induction (ces traits caractérisent aussi l'état solide, mais par le négatif).

Toutes proportions gardant, dans la perspective de Bachelard, durant le processus de production, le sujet créant passe par une cristallisation progressive, analogue à une purification, à une épuration au niveau de la connaissance et de la sensibilité (âme, esprit). Il fait une cristallisation objective analogue à une organisation au niveau de la construction de l'œuvre : un travail d'élaboration d'un réseau, d'un système, d'une disposition ordonnée, d'une forme définie, d'un certain rangement précis et ordonné.

Il est utile de suivre en parallèle le mode de fonctionnement de la pensée créatrice chez l'esprit scientifique et chez l'esprit littéraire afin de distinguer la particularité du processus de production. Chez l'esprit scientifique, la connaissance objective a son principe de progression : « La connaissance devient objective dans la mesure où elle devient instrumentale » (FES : 218).

Pour le savant, la condition de la « réalisation effective» consiste dans l'élaboration d'un instrument de travail, où « l'instrument » représente la matérialisation d'une théorie. Le savant devient savant (au sens d'esprit scientifique) dans la « réalisation effective» de son épistémologie. L'homme parvient à la connaissance objective et devient savant par un « effort de rupture » en dépassant chaque obstacle épistémologique par une prise de conscience qui élargit le domaine de la connaissance par la « réflexion ».

Pour le créateur littéraire, la condition de la « *fonction réalisante* » consiste dans l'élaboration d'un instrument de travail (sa poétique, son style) où cette technique représente la matérialisation de sa vision sur le monde, résultat à la fois du travail de la sensibilité et de l'esprit. Le poète devient poète «dans le propre système du livre ». L'homme parvient à la création littéraire et devient poète par une cristallisation objective liée à prise de conscience où l'âme renouvelle et ordonne toutes les forces de l'être. Le poète dépasse les obstacles poïétiques qui dérivent du fait que le langage est à la fois l'« instrument » et la « substance » (selon les enseignements de Valéry) de sa « technique ».

Par le concept de cristallisation élaboré dans le domaine de l'activité poétique, Bachelard propose, dans la continuité de sa thèse de l'idéalisme discursif, une application où « l'esprit dynamisé prend conscience de soi dans sa rectification »[4]. Du point de vue chimique, la rectification est une méthode de purification par distillation. L'homme qui cristallise dans le propre système du livre effectue et subit une purification dont l'objectif principal reste la connaissance de soi, la prise de conscience, l'instruction. La spécificité de l'activité poétique réside précisément dans cette instruction du sujet créant qui se produit dans le livre au fur et à mesure de la construction de ce livre.

Pour déterminer les enjeux de la connaissance et de la production, il faut mettre en relation le concept de rectification (terme employé en 1934), fondamental pour l'épistémologie de Bachelard, avec les notions d'objectivité et de subjectivité :

« […] la culture de l'objectivité détermine un *subjectivisme objectif*. Le sujet en méditant l'objet, élimine non seulement les traits irréguliers dans l'objet, mais des attitudes irrégulières dans son propre comportement intellectuel. Le sujet élimine ses singularités, il tend à devenir un objet pour lui-même. Finalement la vie objective occupe l'âme entière. »[5]

Le principe du « subjectivisme objectif » présente le processus d'objectivation comme effet de réciprocité. Le sujet régularise à la fois l'objet et son comportement intellectuel. Le sujet travaille par élimination en devenant finalement un objet pour lui-même, il accède ainsi à une vie objective. De la même façon, dans l'activité poétique, le sujet créant médite et travaille par élimination, il fait une prise de conscience et agit dans la matière, il construit l'œuvre comme objet régulier et ordonné et il se construit lui-même d'une manière régulière et ordonnée.

L'application dans l'activité littéraire du principe du « subjectivisme objectif » fournit des éléments valables pour définir la conduite du producteur littéraire et pour souligner l'exigence d'une « volonté technique ». Dans la vision de Bachelard, le « subjectivisme objectif » relève d'une technique de la production définitoire pour le phénomène créateur. Par la cristallisation objective progressive, accomplie dans l'activité littéraire, le sujet créant parvient à une vie objective qui occupe l'âme entière et il opère de même une rectification complète : « Si un sujet se saisit clairement et distinctement, c'est qu'il a pu se rectifier de fond en comble ».

Le concept de « cristallisation objective progressive » désigne un processus d'objectivation saisi en tant que connaissance au niveau du sujet et en tant que construction au niveau de l'objet (le livre à produire). Le principe du « subjectivisme objectif » fournit la base de ce processus qui se réalise dans l'activité littéraire par la « fonction réalisante ».

« On peut dire que dans son aberration, elle n'aberre pas. C'est une folie sans folies, un système d'énergie violente qui brise le réel pour vivre sans scrupule et sans gêne une *réalisation*. Lautréamont personnifie une sorte de *fonction réalisante* qui fait pâlir la *fonction du réel* toujours alourdi par la passivité. » (L : 84)

---

[4] Gaston Bachelard, « Idéalisme discursif » in *Études*, Présentation de Georges Canguilhem, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, p. 81.

[5] *Ibidem*.

Suivre et expliciter le processus de production dans l'activité littéraire engage la démarche de Bachelard, d'une part, à identifier et définir la conduite du sujet créant, et, d'autre part, à définir l'originalité de l'œuvre littéraire.

Chez le sujet créant, l'originalité se manifeste par sa liberté d'instaurer une création nouvelle par discontinuité (concept défini par l'épistémologue de la connaissance scientifique). Le sujet brise le réel en organisant un système d'énergie violente qu'il est capable d'assumer dans son étrangeté limite (une folie sans folies) autant au niveau de son vécu qu'au niveau de la confrontation avec toute forme de tradition canonique. La condition indispensable d'une production nouvelle implique l'investissement du sujet comme « effort de rupture », il doit être capable de « vivre sans scrupule et sans gêne une *réalisation* ».

Les caractéristiques majeures de la production nouvelle sont également les conditions d'un vécu qui soutient la « *réalisation* » : construire une aberration (aberration uniquement par rapport à un système de valeurs précédent) qui n'aberre pas (qui est le résultat d'un travail positif d'élaboration), produire une folie (par rapport à ce qui précède) sans folies (production élaborée et ordonnée). Le sujet parvient à instaurer une création nouvelle qui est plus « réelle » que le « réel » parce qu'elle correspond à un processus de production où le sujet fait un travail d'objectivation (principe du subjectivisme objectif) qui prend la configuration d'une cristallisation objective progressive.

Le sujet créant peut connaître le cas limite de l'évolution de l'objectivation comme étapes d'une cristallisation (négative) achevée : la libération et l'inversion. Le cas de Lautréamont réunit toutes ses manifestations : il fournit des « preuves aussi nettes de libération », « Jamais peut-être une cristallisation progressive n'a été plus nette que chez Lautréamont. » (L : 83) et « jamais inversion n'a été plus complète que celle qui détacha Lautréamont des *Chants de Maldoror* » (L : 84).

L'explicitation du processus de production chez Bachelard met en évidence l'ambivalence de la conduite productrice propre au sujet créant qui peut agir par le positif ou par le négatif.

Dans le positif, le sujet fait un effort de rupture qui équivaut à une opération de libération qui lui permet à la fois d'élargir le champ de son activité, de dégager une énergie (énergie psychique, complexes inconscients) et de délivrer une matière. Par l'effort de rupture et la libération, le sujet créant peut sortir du temps de la vie et entrer dans la durée de l'œuvre, il effectue le passage du « temps horizontal » au « temps vertical », il dispense la « fonction réalisante » dans l'œuvre littéraire. Dans le positif, par l'opération d'inversion, le sujet transforme tout obstacle (intérieur ou extérieur, objet ou sujet) dans un aliment, une énergie et une matière pour l'élaboration de son œuvre.

Dans le négatif, le sujet créant peut agir par un excès de « vitesse poétique » et élaborer une « création trop rapide » où la libération soit complète et dépasse les cadres de la productivité. Bachelard constate cet achèvement au niveau du « complexe ducassien fondamental », le complexe de la vie animale par « l'effacement » de la « production animale » au sixième chant déjà, « vingt pages avant la fin ». Dans le négatif, lorsque « l'homme cristallise dans le propre système du livre » (L : 84), cette « cristallisation » peut s'inverser et conduire « poétiquement et psychologiquement » (L : 85) à un achèvement du côté du sujet créant et du côté de l'objet produit.

L'analyse de Bachelard permet de souligner la configuration d'un nœud conceptuel convergent : « possibilité d'exorcisme », « sublimation », « cristallisation progressive », « libération », « inversion ». Toute cette série de phases du processus de la production écrite sont définitoires pour le processus de création et de connaissance dans l'espace littéraire.

Dans *L'Intuition de l'instant*, Bachelard définit la « durée progressive » comme une durée dont la cohérence et l'uniformité sont construites par « une mise en ordre des instants créateurs » (II : 89). Il voit dans la « durée progressive » la « coordination d'une méthode

d'enrichissement » (II : 89). L'œuvre est « achevée » « poétiquement et psychologiquement » (L : 85) en vertu de la libération du sujet créant qui a pu « cristalliser dans le propre système du livre ». Le sujet créant a élaboré ainsi une œuvre en devenant une « *fonction réalisante* » (L : 84) (« qui fait pâlir la *fonction du réel* toujours alourdi par la passivité »). Bachelard affirme même que Lautréamont personnifie exactement cette fonction. Le sujet créant travaille pour instituer une durée progressive qui lui permet d'achever une mise en ordre et de coordonner une méthode d'enrichissement. Chez Bachelard, le sujet créant s'instruit en construisant.

Le concept de « cristallisation » circonscrit d'une manière complexe tout le processus de production depuis la genèse et jusqu'à la structure, en envisageant également le processus autant que la conduite du sujet créant, la progression de l'œuvre autant que le devenir du sujet. L'évolution du sujet créant dans et à travers l'écriture peut être suivie par une évolution radicale après la publication du livre :

« Une fois les *Chants de Maldoror* écrits, une fois le premier chant imprimé, il semble que Lautréamont devienne entièrement étranger, indifférent, ou peut-être hostile à son œuvre. (…) Si Lautréamont eût vécu, c'est dans toute autre voie qu'il aurait créé des poèmes. » (L : 84)

Le concept de cristallisation devient opérationnel pour définir l'achèvement du devenir de l'œuvre et celui du sujet créant, un achèvement à la fois poétique et psychologique. Il trouve dans « le silence de Rimbaud » (L : 84) un argument supplémentaire pour confirmer la possibilité d'un changement radical dans la conduite du sujet créant. Le silence du créateur littéraire dérive de plusieurs éléments : l'inversion de l'âme, la modification de l'« état psychique », la « cristallisation » complète qui ne comporte aucune « impulsion », aucune « énergie violente » capable d'alimenter et soutenir un effort de rupture, l'instauration d'une création nouvelle en discontinuité avec l'ensemble poétique déjà constitué. L'effacement du fort lien qui unit le sujet créant avec l'objet de son faire signale un changement et une inversion produits dans cette relation ; étrangeté, indifférence, hostilité versus homogénéité, engagement, implication.

Par la cristallisation objective le sujet créant sort du « temps horizontal » pour entrer dans le « temps vertical ». Il se libère de la « fonction du réel » pour construire la « fonction réalisante » et passer a une « fonction de l'irréel » qui l'englobe et la dépasse.

Dans l'activité littéraire, le sujet créant prend conscience de la pensée inconsciente dont il s'instruit par accord et par lucidité, dans la richesse de toutes ses formes et variations : « impulsion première », « souffle premier de l'inspiration », « excitation psychique élémentaire », confiance dans les « forces du langage », etc. Il effectue un effort de rupture par rapport à tous ses modèles et maîtres littéraires et à toutes les formes d'obéissances qui agissent dans l'espace écrit. Par la temporisation technique qui s'effectue, sur place, dans l'espace écrit il s'instruit et il construit à la fois, il cristallise dans l'œuvre et il cristallise l'œuvre.

La démarche de Bachelard envisage la particularité de l'activité littéraire du côté du sujet créant et du côté de l'objet produit. La connaissance est une forme d'évolution du sujet créant dans et à travers l'écriture. La construction est un processus de production qui engendre une création nouvelle et originale.

La cristallisation objective, concept bachelardien fondamental, révèle une « phénoménotechnique » spécifique au faire créateur dans l'espace scriptural comme somme de procédés et de moyens variés que le sujet créant vit, met en pratique et dont il fait une prise de conscience permanente à travers son faire : nier, vider, briser, rompre, exciter, activer, dynamiser, invertir, convertir, s'habituer, se libérer, immobiliser, nouer, construire, produire, élargir. Elle désigne un processus de production où le sujet créant s'instruit et construit à la fois. Le concept bachelardien fait la synthèse du processus de production qui réunit une

composante technique et l'une éthique, la dimension de la construction et celle de la connaissance dans le faire créateur.

Liste des abréviations

(FES) : *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, 1938.

(II) : *L'Intuition de l'instant*, 1935.

(L) : *Lautréamont*, 1939.

Bibliographie

Œuvres de Gaston Bachelard

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Editions Stock, Paris, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, P.U.F., 3e éditions « Quadrige », Paris, 2001.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1999.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2002.

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont,* Librairie José Corti, 11e Réimpression, Paris, 1995.

BACHELARD, Gaston, *Le Matérialisme rationnel*, P.U.F., 2e éditions « Quadrige », Paris, 2000.

BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*, P.U.F., 1re édition « Quadrige », Paris, 2001.

BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Etablissement du texte, avant-propos et notes par Suzanne Bachelard, P.U.F., 1re édition, Paris, 1998.

BACHELARD, Gaston, *Epistémologie*, Textes choisis par Dominique Lecourt, P.U.F., 7e éditions, Paris, 2001.

BACHELARD, Gaston, *Etudes*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2002.

Bibliographie critique

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, 1981.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, 1er dépôt légal dans la collection, 1988.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Editions Gallimard, 2003.

Cahiers Gaston Bachelard, No Spécial, Bachelard et l'écriture, Centre Gaston Bachelard de Recherche sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne, Dijon, 2004.

Gaston Bachelard, L'Homme du poème et du théorème, Colloque du centenaire Dijon 1984, Editions Universitaires de Dijon, 1986.

FABRE, Marcel – *Gaston Bachelard. La Formation de l'homme moderne*, Hachette Education, 2001.

GHICA, Marius, *Geneza operei literare. Repere spre o poietică*, editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

GIL, Didier, *Bachelard et la culture scientifique*, P.U.F., 1993.

LECOURT, Dominique, *Bachelard ou le jour et la nuit : un essai de matérialisme dialectique*, Grasset, 1974.

MAVRODIN, Irina, *Poietică şi poetică*, Univers, Bucuresti, 1982.

MAVRODIN, Irina, *Stendhal – scriitură şi cunoaştere*, Albatros, 1985.

MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, Editura Eminescu, 1994.

MAVRODIN, Irina, *Uimire şi poiesis*, Scrisul Românesc, Craiova, 1999.

MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie*, EST – Samuel Tastet Editeur, 2002.

PARIENTE, Jean-Claude, *Le Vocabulaire de Bachelard*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2001.

PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, ae2eg Éditions, 1966.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Éditions Klincksieck, 1989.

PERROT, Maryvonne, *Bachelard et la Poétique du Temps*, Peter Lang GmbH, Europaischer Verlang der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2000.

RUSU, Liviu, *Eseu despre creaţia artistică*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1989.

SOUVILLE, O., *L'Homme imaginatif. De la philosophie esthétique de Gaston Bachelard*, sous la direction de Jean Burgos, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire, Editorat des Lettres Modernes, Paris, 1995.

VALERY, Paul, *Variété I, II*, Editions Gallimard, 2000.

VALERY, Paul, *Variété III, IV et V*, Editions Gallimard, 2002.

VALERY, Paul, *Tel Quel*, Editions Gallimard, 2001.

VALERY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Editions Gallimard, 2003.

"Note: Cet article a été financé par le projet «***SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche***», n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**"

SUR LES REVUES LITTÉRAIRES DE LA SOCIÉTÉ ROUMAINE PRÉMODERNE

Ioana-Crina COROI
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article aims to present a global image of the Romanian press closely related to the development of the society, in order to demonstrate the fact that the discourse of the print media, as a whole, was a point of reference which was not unaware of the intercultural representations of the age. The journals Convorbiri literare, Contemporanul, Literatorul, Revista literară, Revista critică-literară, Moftul român, Moș Teacă, Columna lui Traian, Familia, Vatra, Tribuna are presented by order of the significant part they played in the development of the Romanian literary press in the long run.

Keywords: literary press, intercultural representation, discourse, media, mentality.

I. Pour introduire.

Dans cet article, nous envisageons une présentation globale d'une série de revues littéraires importantes pour toute la culture roumaine, des revues qui ont engendré des idées, des changements et des mentalités qui ont inscrit la société roumaine prémoderne dans une nouvelle orientation vers d'autres pays de l'Europe. Il s'agit, en fond, d'une présentation synthétique axée sur un point de départ qu'une étude récente a déclenché suite à la mise en analyse de ce segment extrêmement généreux et riche de la presse littéraire du commencement du XXe siècle (Coroi, 2013).

L'époque moderne et ses commencements ont trouvé la société roumaine assez équilibrée et hétérogène, une société qui véhiculait des langages différents et qui faisait preuve d'hésitation dans ses expressions littéraires et linguistiques. Elle était également à la recherche de l'adoption d'un langage et d'un alphabète stables, démarche qui allait connaître une nouvelle orientation vers la stabilisation de l'identité urbaine. Ainsi, lors de ce travail d'occidentalisation, les personnalités de l'époque ont compris l'importance majeure de leur rôle dans le processus de conscientisation et de la formation d'une culture solide qui pourraient se réaliser seulement par le biais des publications. D'ailleurs, la presse littéraire était perçue en tant que miroir de l'époque, de l'image de l'individu social, de la littérature, des idées, des langages, brièvement, de l'imaginaire sociolinguistique collectif.

Le poids de l'imaginaire sociolinguistique dans la société roumaine prémoderne expliquait des visions, des conceptions, des représentations, des mythes de la constitution d'une liaison indissoluble entre la sensibilité collective et les éléments de la réalité immédiate. Par l'espace généreux des représentations qu'il occupait, ce type d'imaginaire devenait une réalité en soi, propre aux mentalités, une expression métalinguistique des phénomènes de l'époque. Modalité de mettre en relief les actes humains et les déterminations implicites du devenir historique, l'imaginaire de la presse littéraire offrait aussi un vaste champ de recherche pour la construction de l'identité collective roumaine.

La presse de la période prémoderne visait des sujets appartenant à différents domaines de la vie économique, sociale, politique, idéologique, scientifique, culturelle, ayant des traits communs et des particularités spécifiques pour les étapes et les événements qui se déroulaient dans la société roumaine. En fait, les grands changements sur le plan social, culturel,

linguistique et scientifique ont déterminé une diversification des écoles littéraires, engagées dans un combat d'idées issues de l'impact des nouveaux facteurs sociaux et politiques.

II. Sur les revues littéraires de l'époque.

Les dernières décennies du XIXe siècle mettent un point final à l'étape de modernisation de la littérature roumaine commencée par les poètes Văcăreşti, les années 1880-1900 représentant une étape de transition qui allait préfigurer des tendances modernes dans l'évolution de la langue et de la littérature roumaines, radicalisées vers le commencement du XXe siècle, ayant comme point de départ différentes cultures européennes. Les tendances novatrices y sont apparues comme une nécessité implicite, comme le résultat naturel de l'aspiration collective à la recherche des instruments pour trouver et imposer des nouvelles modalités artistiques d'expression, fait reflété dans les œuvres littéraires et dans les articles parus dans la presse littéraire de l'époque.

Dans la présentation de notre démarche descriptive, nous allons nous rapporter à quelques études consacrées [voir Alexandru Andriescu (1979), Adriana Iliescu (1968) etc.] pour illustrer les plus importantes publications littéraires de la société roumaine prémoderne: *Convorbiri literare, Contemporanul, Literatorul, Revista literară, Revista critică-literară, Moftul român, Moş Teacă, Columna lui Traian, Familia, Vatra, Tribuna*. Le choix de ces titres littéraires est donné par l'importance qu'elles ont détenue dans le processus de développement de la presse littéraire en diachronie et, en même temps, selon les affinités thématiques et les orientations littéraires que ces revues proposaient aux lecteurs.

Sans doute, l'une des plus prestigieuses revues à l'époque a été la revue *Convorbiri literare*, fondée par la Société « Junimea » (Iaşi, 1867). La revue est parue deux fois par mois et mensuellement pour une longue période de temps, ayant comme directeurs Iacob Negruzzi, Ion Bogdan, Simion Mehedinţi e.a. En plein processus de modernisation de la langue et de la littérature roumaine, cette publication a attiré un bon nombre de personnalités, telles V. Alecsandri, I. Negruzzi, I. Creangă, M. Eminescu, D. Zamfirescu, I. Slavici, N. Beldiceanu. La revue manifestait un intérêt particulier pour l'écriture du roumain avec une orthographe stable et englobait des études de langue littéraire, de critique littéraire, d'histoire, de philosophie, de sociologie, des traductions, étant soutenue par Titu Maiorescu, la figure centrale de la Société « Junimea ».

La revue *Convorbiri literare* représentait la première revue roumaine vraiment de bonne tenue qui offrait une pluralité de perspectives sur le phénomène esthétique et culturel de l'espace intellectuel roumain, animée par le désir déclaré de promouvoir les plus importantes valeurs de la culture roumaine.

En 1893, l'existence spirituelle des revues littéraires était marquée par la parution, à Bucarest, de la revue *Moftul român* (une fois par semaine, ensuite entre 1893-1902 avec quelques petites interruptions dans son apparition), dont les directeurs étaient I.L. Caragiale et Anton Bacalbaşa. Ayant le sous-titre *Revistă spiritistă naţională. Organ bi-ebdomadar pentru răspândirea ştiinţelor oculte în Dacia-Traiană* (le sous-titre allait être éliminé avec la 9^{e} apparition de 1893), cette publication offrait à Caragiale un espace généreux de manifestation pour l'expressivité littéraire avec laquelle il décrivait le monde, tout en se servant de la satyre et de l'ironie, des instruments originaux par le biais desquels il visait directement tous les problèmes de la société.

Caragiale promettait de la sincérité et de la solidarité dans la formule éditoriale de cette revue, de la fidélité pour l'espace social, tout en se proposant d'attaquer les démagogues et les figures politiques marquées par la corruption. Visant les personnalités majeures de l'époque, Caragiale s'engageait dans des polémiques avec C. Al. Ionescu-Caion, Alexandru Cazaban, Emil Gârleanu, Ioan Al. Brătescu-Voineşti.

Comme une « sœur » de la publication mentionnée, sous la coordination des journalistes Anton Bacalbaşa et George Ranetti allait apparaître « Moş Teacă», personnage considéré comme le symbole de la sottise, de la vanité exagérée et de l'autorité qui dépassait les limites de son territoire professionnel, tout en torturant la linguistique par la presse et la littérature de l'époque. Lorsque ce type de « torture » s'exerçait au niveau linguistique et culturel, la seule arme recommandée était de la rendre ridicule, tout en respectant les limites de l'esthétique et de la bonne conduite, selon le diction *Castigat ridendo mores* que les journalistes ont préféré utiliser comme un instrument dans le combat mené contre les comportements de l'époque.

Un titre majeur dans la presse littéraire de la société roumaine a été *Contemporanul*, paru à Iaşi, en 1881, sous la direction d'I. Nădejde et V.C. Morţun, le critique et le théoricien de la publication étant Constantin Dobrogeanu-Gherea. Pendant les dix années d'apparition, cette revue a milité pour promouvoir les problèmes et les aspects sociaux de la vie et pour disséminer les valeurs de la langue et de la culture, soutenant l'existence d'une littérature démocratique, où l'art ait une certaine tendance. De point de vue social et historique, *Contemporanul* apparaissait au moment où le mouvement des ouvriers construisait progressivement une nouvelle vision du monde ; cette vision a été alimentée par le socialisme scientifique, mouvement organisé autour d'autre revues, telles *Socialistul* (1877), *România jună* (1889) et *România viitoare* (1881).

Si les idées de *Contemporanul* se retrouvaient dans la variante populaire de la publication *Evenimentul literar*, les anciennes orientations nationales vers le domaine populaire, en tant que source d'inspiration pour la littérature culte allaient trouver un écho dans *Fântâna Blanduziei* (1888) et *Vatra* (1894).

La revue *Vatra. Foaie ilustrată pentru familie* est parue deux fois par mois à Bucarest, (janvier 1894 - août 1896), sous la direction d'I. Slavici, I.L. Caragiale et G. Coşbuc, des personnalités réunies dans les même pages pour imposer une nouvelle perspective sur la langue et la littérature roumaines. Ils ont envisagé le retour aux traditions consacrées dans la culture roumaine, tout en soutenant l'idée de créer une littérature avec des marques définitoires propres. Considérée comme une publication à orientation traditionnaliste, *Vatra* a publié des noms tels S. Puşcariu, Tr. Demetrescu, P. Dulfu, V. D. Păun, Radu D. Rosetti, Simeon Florea Marian, des linguistes, des folkloristes, des écrivains qui ont créé des pages de référence pour toute la culture roumaine.

Cette revue littéraire s'inscrivait sur les coordonnées thématiques d'autres publications similaires, telles *Dacia literară* (1840) et *Tribuna* (1884-1903), qui ont mis l'accent sur la promotion et la richesse de la culture nationale, en tant qu'instruments d'unité historique et linguistique du peuple roumain. Mais, en dépit de son caractère orienté vers la culture roumaine, la revue *Vatra* a manifesté également un intérêt tout à fait particulier pour les valeurs de la littérature universelle classique, encourageant la publication des traductions de l'œuvres de V. Hugo, H. de Balzac, G. de Maupassant, H. C. Andersen, M. Twain, Ch. Dickens, H. Ibsen, A. Cehov, N. Gogol, F. Dostoievski, I.S. Turgheniev etc.

En 1880, avec l'apparition de la publication *Literatorul* (1880-1919), la première revue symboliste roumaine sous la direction d'Al. Macedonski, un changement fondamental se produisait dans le paysage des publications littéraires roumaines, marquant un écart par rapport au romantisme. Avec d'autres revues, telles *Liga ortodoxă* (1896-1897), *Revista modernă* (1897-1898), *Viaţa nouă* (1898-1903) et *Pagini literare* (1899-1900), *Literatorul* ouvrait le chemin vers la modernité et la rupture par le biais des articles signés par Traian Demetrescu, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Cincinat Pavelescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Pillat etc.

Quelques années plus tard, à Bucarest, allait apparaître une publication éclectique, *Revista literară* (avril 1885 - novembre 1905), avec quelques numéros publiés sous le titre

Revista literară și politică (avril 1904 – mai 1907). Sous la direction de Ștefan Vellescu (1885) et Th. M. Stoenescu, les textes publiés dans cette revue par Al. Macedonski, D. Zamfirescu, Tr. Demetrescu, M. Demetriade, B. Florescu, Al. Vlahuță, B. Ștefănescu-Delavrancea, Al. Davila, M. Sadoveanu et C. Mille représentaient un mélange de prose, théâtre, vers, études de critique et d'histoire littéraire, esthétique, ce qui prouvait, en fait, un certain manque d'orientation programmatique.

La revue *Revista nouă* allait apparaître à Bucarest (décembre 1887- septembre 1895) autour de la personnalité imposante de Bogdan Petriceicu Hasdeu qui a réuni des personnalités telles B. Șt. Delavrancea, Al. Vlahuță, G. Ionescu-Ion, I. Bianu, Th. D. Speranția, I. Ghica, D.A. Sturdza. Le caractère encyclopédique déclaré de la revue permettait aux journalistes de s'orienter vers la littérature, la linguistique, la philologie, le théâtre, l'histoire littéraire, le folklore et, en même temps, vers des domaines plus spécialisés comme l'architecture, la géologie, la biologie, les sciences exactes, la chimie etc.

Sous la coordination de B. P. Hasdeu, une autre revue, *Columna lui Traian* (1870-1883), publiait, au début, des articles à caractère politique, puis des études littéraires, culturelles et scientifiques, d'ethnographie, de folklore, la revue devenant un point de repère pour les publications roumaines. Parmi les collaborateurs de cette revue se trouvaient les adversaires de la revue *Convorbiri literare*, tels G. Sion, I. Vulcan, M. Zamfirescu, A. Densușianu, M. Gregoriady de Bonacchi, A.I. Odobescu, A.D. Xenopol.

Il faut mentionner également le rôle important joué par la revue *Familia*, dirigée par Iosif Vulcan, dans laquelle ont publié M. Eminescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, T. Cipariu, G. Coşbuc, Al. Vlahuţă, B.P. Hasdeu, B. Delavrancea, D. Zamfirescu etc. Le trait définitoire de la revue a constitué le refus des journalistes d'être perçus en tant qu'adeptes d'une certaine idéologie littéraire exclusiviste. Cet objectif fondamental de la publication, configuré en permanence par différentes créations littéraires, par le biais des traductions, des articles de critique, des recueils de folklore, allait représenter un point de référence pour le devenir de la presse littéraire.

Sous la direction d'Aron Densușianu, la publication *Revista critică-literară* est parue à Iași (janvier 1893 - juin 1897) ayant des collaborateurs comme les historiens Nicolae Densușianu et Ovid Densușianu, les folkloristes Simeon Florea Marian et Tit Bud. Les articles de la revue étaient axés sur l'étude de l'histoire et de la critique littéraires, du folklore et de l'ethnographie roumaine, de l'histoire et de la philologie nationale.

La IXe décennie de la presse de province se trouvait sous la domination de la revue *Tribuna* (1884, à Sibiu), dont le directeur était l'écrivain I. Slavici qui militait pour l'unité nationale, par l'étude de la langue et par la culture des idées réformatrices, ayant comme point de repère les activités littéraires de Bucarest. Les journalistes de cette publication soutenaient la nécessité de l'emploi de la langue roumaine unitaire pour tous les Roumains, le respect des normes imposées par l'Académie Roumanie et la promotion d'une littérature inspirée des réalités nationales.

Après l'an 1900, l'espace de la presse littéraire roumaine a été envahi par des périodiques à caractère social et politique, économique, encyclopédique, médical, humoristique, sportif, militaire, pédagogique etc. Bucarest détenait la suprématie comme nombre de titres, avec toute une série de journaux à parution quotidienne. Pas à pas, le monde de la presse littéraire allait devenir un miroir des éléments socioculturels roumains, vivement ancré dans tous les aspects de la vie sociale de toutes les régions géographiques roumaines.

III. En guise de conclusion.

Cette brève présentation d'une série de revues littéraires de la société roumaine prémoderne représente une modeste invitation adressée aux passionnés de l'histoire des

publications littéraires de Roumanie de plonger dans l'univers animé et fascinant de l'époque pour y trouver, sans doute, de nouvelles ressources d'inspiration littéraire.

Notre approche descriptive a visé la mise en relief de quelques points de repère littéraires dans une société qui se trouvait dans un ample processus de modernisation historique et culturelle. Dans des moments où tous les segments de la société ont subi une transformation marquante, l'intellectualité roumaine s'orientait de plus en plus vers les événements sociaux et les nouvelles tendances culturelles de l'Europe. Conscients de la différence qui existait entre les cultures européennes et la culture roumaine, entre les mentalités de l'époque, les personnalités roumaines ont lutté manifestement pour construire des représentations de l'identité roumaine dans l'espace européen, encourageant le progrès social et culturel. Sans doute, la presse littéraire y a été directement impliquée.

Les revues littéraires mentionnées dans notre approche globale de l'époque ont visé des problèmes de culture, d'histoire de la langue, de dialectologie, de philologie, d'orthographe et de grammaire, une pluralité de préoccupations qui dénotait un intérêt remarquable des intellectuels pour le développement des recherches culturelles et scientifiques, de véritables sources d'inspiration littéraires et linguistiques.

Par excellence, la société et les publications de l'époque ont construit une identité roumaine par les représentations sociales, littéraires et linguistiques offertes, tout en créant de nouveaux modèles et de nouvelles images à respecter dans la culture roumaine. L'évaluation globale de tous ces aspects de la vie littéraire de la société roumaine prémoderne nous détermine à constater que cette période a constitué une étape importante pour la consolidation de toute l'identité roumaine.

Bibliographie

1. *** *Din presa literară românească a secolului al XIX-lea*, 1970, cu o prefaţă de Romul Munteanu, Editura Albatros, Bucureşti
2. Andriescu, Al., 1979, *Limba presei româneşti în secolul al XIX-lea*, Editura Junimea, Iaşi
3. Coroi, I.-C., 2013, *Normele Imaginarului lingvistic în presa literară*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
4. Iliescu, Adriana, 1968, *Literatorul: studiu monografic*, Editura pentru Literatură, Bucureşti

THE CONTOURS OF A STRANGE GEOGRAPHY : THE SPACE OF BUCHAREST IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S PROSE

Ana Alexandra SANDULOVICI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The article tries to emphasize the role of literary space in stories and in the first volume of the novel Orbitor, by Mircea Cartarescu. Literary space, which becomes a supernatural space with the Romanian writer, turns into the most important aspect/element of the narrative, which haunts the hero's imagination and dreams and helps him rebuild the past and withstand the crushing and depressing present time.

Keywords : Posmodernism, literary space, literary geography, dream, childhood.

Dacă în proza unor autori români precum Vasile Voiculescu, A. E. Baconsky, Alice Botez spaţiul fantastic este descoperit departe de banalul şi monotonia oraşului, în povestiri şi, de asemenea, în anumite fragmente din trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu *oraşul* devine o lume cu o spaţialitate incertă, misterioasă, în care locuri din cele mai familiare se transformă în peisaje de o stranietate apăsătoare, a căror atracţie halucinantă îl urmăreşte fără încetare pe erou.

Spaţiul fantastic dobândeşte o nouă vârstă, o nouă abordare, în spirit postmodern, în proza lui scriitorului român. Naratorul cărtărescian se raportează în mod constant la o anumită geografie – a spaţiului bucureştean – , pornită de la elemente spaţio-temporale aparţinând universului seducător şi straniu al propriei copilării.

În povestirea *Mendebilul* din volumul *Nostalgia* cititorul descoperă ramificaţiile bizare ale unor locuri ce deţin în real un referent precis – oraşul Bucureşti. Mai exact, spaţialitatea aceasta obsedantă pare strâns legată de *blocul* de opt etaje din Ştefan cel Mare (o *prezenţă repetitivă* în proza lui Cărtărescu), de curtea interioară din spatele acestuia, mărginită de profilul impunător şi rece al Morii Dâmboviţa şi de vechea fabrică de pâine Pionierul. La o primă vedere, s-ar putea considera că este vorba de un banal şi tipic peisaj urban din vremea epocii de aur, însă, filtrat prin lumina opacă a amintirii şi a visului, acest spaţiu prinde, în prezentul naraţiunii, dar şi al lecturii, contururi dintre cele mai nebănuite. Eroul povestirii îl reconstituie, cu exaltare, din frânturi de amintire şi visuri nocturne, observând cu luciditate : „acea perioadă a vieţii mele a fost cea care a concentrat tot ce este original şi poate chiar neobişnuit în mine"1. Un soi de centru al lumii pentru narator când era foarte mic, deopotrivă înspăimântător cu palierele sale necunoscute şi înfricoşătoare şi liftul din care becul lipseşte mai întotdeauna, dar protector atunci când, de la fereastra apartamentului de la etajul al şaselea, îi oferă acestuia minunata privelişte a oraşului la apus, *blocul*, cu terenul de lângă el, reprezintă pentru gaşca de băieţi un întreg univers unde, prin joc, traversează toţi un ireversibil proces de maturizare : „Blocul se afla în stadiu de finisare. Era lipit la un capăt de o construcţie care m-a neliniştit întotdeauna din cauza crenelurilor şi foişoarelor, a perspectivelor infinite pe care le-am regăsit la Chirico, şi pe toată partea din spate, dinspre moară (altă clădire medievală, de un stacojiu sinistru), blocul avea întinse încă schele ruginite. În spatele blocului, pământul era răscolit de şanţuri de canalizare, care ajungeau pe alocuri la o adâncime de peste doi metri. Acesta era terenul nostru de joacă, despărţit de curtea morii printr-un gard de beton. Era o lume nouă şi plină de ascunzişuri, murdară şi ciudată, pe care

[1] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 34.

noi, vreo şapte-opt băieţi, o luam în fiecare dimineaţă în stăpânire şi cercetare [...]”2. Pe parcursul naraţiunii, trimiterile la această spaţialitate fantasmatică a copilăriei sunt declanşate, mai întotdeauna, de flash-uri ale memoriei afective a eroului : „ [...] brusc mi-a încolţit amintirea [...]. Atunci am văzut în faţa ochilor uşa de sticlă de la Scara Unu, care se deschidea atât de greu, moara Dâmboviţa [...] şi imaginea Bucureştiului privit de pe terasă, luminat noaptea de reclame roşii şi verzi care se aprindeau şi se stingeau. Într-o exaltare greu de descris, am dezgropat din memorie în câteva minute nişte lucruri despre care eram convins că nu mai ştiam nimic”3. Treptat, eroul-narator reuşeşte să rememoreze aproape toate întâmplările din vara ciudată când în bloc se mută un băieţel pe care ceilalţi îl vor porecli Mendebilul. El va stabili o nouă ierarhie între copii, bazată nu pe forţă, ci pe inteligenţă şi pe o putere de seducţie stranie asupra grupului. De figura lui este legată o ultimă imagine „care stăruie, vie şi dureroasă” în memoria tânărului, părându-i-se de multe ori neverosimilă, deşi s-a petrecut, scrie el, cu adevărat : „Scena aceasta mă înfioară şi acum, încât poate că ea este oul translucid pe care l-am clocit fără să ştiu douăzeci şi unu de ani. Ce pui monstruos ar putea ieşi din el! Dar nu vreau să mă mai gândesc. Tot ce vreau acum este să am puterea să descriu «realist» această scenă, deşi mi se pare cu neputinţă”4. Până la urmă, cititorul va afla, cu uimire, „adevărul” despre întâmplarea devenită obsedantă dar până acum îngropată în subconştient, pe care naratorul o exorcizează prin scris. Astfel, imaginea *blocului* şi a clădirilor din jur devine aceea a unui loc simbolic, adăpostind, în spirit bachelardian, o întreagă încărcătură de vise şi fantasme din copilăria naratorului.

Spaţialitatea, în povestire, se desfăşoară între doi poli, cel al înălţimii, terasa, şi, diametral opus, cel al spaţiului subteran reprezentat de camera fochistului, „adânc ascunsă în burta blocului”. În *La poétique de l’espace,* Gaston Bachelard observă că imaginea *casei* devine topografia eului nostru celui mai intim5, punând spaţiul acesteia în legătură cu reveriile ascunse ale individului sau cu amintirile sale îngropate în propriul subconştient. Dacă terasa blocului sau geamul camerei din care este admirat Bucureştiul noaptea corespund podului casei bachelardiene, putând reprezenta locul ideal pentru visare, pentru reveria solitară, subteranele clădirii închid o imagine pe care copilul ar fi vrut să o reprime şi pot fi interpretate drept capăt al unui drum fără putinţă de întoarcere, ascunzând un adevăr destul de greu de acceptat despre propria existenţă : părăsirea vârstei copilăriei şi, apoi, a adolescenţei şi intrarea în maturitate. De altfel, naratorii lui Cărtărescu îşi exprimă de multe ori regretul pentru pierderea vârstei copilăriei sau adolescenţei şi alunecarea în vârsta matură : „Sunt matur, adică imbecil, adică obosit, cu viaţa mea terminată definitiv [...]”6 sau, de asemenea, „Voyeur al copilăriei şi adolescenţei mele [...]”7, apoi „Trecutul este totul, viitorul este nimic, nu există alt sens al timpului”8. Astfel de exemple sunt numeroase, atât în povestiri, cât şi în trilogia *Orbitor*. De asemenea, ei sunt seduşi de tot ceea ce pare vechi şi straniu – mai întotdeauna este vorba de elemente aparţinând spaţiului în care eroul povestitor şi-a trăit prima copilărie şi adolescenţa – şi le provoacă întoarcerea, coborârea în profunzimile propriului eu şi ale amintirii încă nediferenţiată de vis : „Şi a trăi straniul, a simţi o emoţie, a rămâne-mpietrit în faţa unei imagini fantastice înseamnă mereu unul şi acelaşi lucru: a regresa, a te întoarce, a coborî în miezul arhaic al minţii tale, a gândi ceva ce nu e gândire cu

[2] *Idem*, p. 35.
[3] *Idem*, p. 34.
[4] *Idem*, p. 57.
[5] Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 27.
[6] Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă*, Bucureşti, Humanitas, 1996, p. 96.
[7] *Ibidem.*
[8] *Idem*, p. 57.

un creier care nu e încă un creier şi care contopeşte într-un miez de plăcere sfâşietoare ceea ce noi, crescând, despărţim”9.

Legăturile atât de intime ale prozei lui Mircea Cărtărescu cu spaţiul continuă, pe aceeaşi linie, şi în romanul *Orbitor*. Tot prin vis şi prin anamneză, naratorul reuşeşte să coboare mai adând în sondarea propriului eu şi spaţiu, reconfigurat prin imaginaţie şi, aşa cum scrie Gaston Bachelard, *trăit*, deformat şi reinventat de zeci de ori graţie imaginaţiei creatoare10.

În primele pagini, dar şi pe parcursul primului volum al trilogiei, regăsim iarăşi trimiteri la acea geografie a spaţiului bucureştean, devenită acum o geografie interioară proprie doar scriitorului, al cărei centru este *blocul* din Ştefan cel mare, familiar cititorului din nuvele. Apar din nou aceleaşi motive, obsesii şi trimiteri la un perimetru bine delimitat, având în mijloc şoseaua Ştefan cel Mare : privitul Bucureştiului noaptea, de la fereastra panoramică a camerei, cu picioarele pe caloriferul fierbinte : „ [...] fantasticul Bucureşti exploda deodată după sticla albastră de lună”11, descrieri ale aceluiaşi loc : „Mă mutasem în blocul din Ştefan cel Mare la vârsta de cinci ani, şi imensitatea scărilor, gangurilor şi etajelor lui îmi dăduse cîţiva ani un vast şi straniu teren de explorare. M-am întors de multe ori acolo, în realitate şi-n vise, sau mai curând într-un continuum realitate-halucinaţie-vis, fără să ştiu vreodată de ce viziunea acelui bloc lung [...] m-a umplut mereu de emoţie”12, apoi disperarea adolescentului când se pun fundaţiile unui alt şir de blocuri, de partea cealaltă a şoselei, care îl vor împiedica să privească panorama oraşului : „ [...] toate păreau părţile vizibile ale unei conspiraţii menite să mă despartă de Bucureşti, de mine însumi, de cei cincisprezece ani în care, aşezat pe ladă şi cu tălpile pe calorifer, trăsesem perdeaua şi privisem cerurile vaste ale oraşului. Se ridica un zid, se închidea o zonă din mintea mea, avea să mi se interzică de-acum accesul la tot ce proiectasem din mine în fiecare dintre cuburile şi dreptunghiurile şi verdele negru şi verdele galben şi luna subţire ca unghia reflectându-se în toate ferestrele”13. Din toate aceste exemple, se poate trage aceeaşi concluzie, anume că naratorul merge aproape până la identificarea sa cu imaginea Bucureştiului, fiecare colţ, fiecare ungher cunoscut şi contemplat fiind încărcat cu o fărâmă din sensibilitatea proprie : „ [...] nu numai eu contemplam oraşul, ci şi el mă spiona, şi el mă visa, şi el se excita ; căci el nu era decât substitutul fantomei mele gălbui care mă privea din fereastră când era lumina aprinsă”14. Rolul său, aşa cum precizează de multe ori în text, este al unui contemplativ, al unui voyeur menit să refacă, prin privire, vis şi visare, trecutul propriu, pentru a-l scoate din uitare : „Mă ridic în picioare şi privesc, de la masa de scris, Bucureştiul, oraşul meu, alter-ego-ul meu”15 ; „Voyeur al copilăriei şi adolescenţei mele [...]. Nu mai pot fi acolo, nu voi mai fi niciodată acolo, dar *trebuie* să ajung acolo totuşi, *trebuie* să încerc să-nţeleg”16.

Din paginile romanului, vom afla că există în amintirea eroului încă un spaţiu (acel *acolo*) mai vechi chiar decât miticul teritoriu al blocului mărginit de moara-castel şi de fabrica de pâine. Este vorba de *casa* în care s-a născut, pe care încearcă să o localizeze în spaţiul bucureştean. Dar regresia în cea mai îndepărtată epocă a existenţei sale, adăpostită de Casă, care nu întâmplător se află pe strada Pâncota (nume pe care naratorul îl asociază cu cuvântul „pântec”), se produce tot cu ajutorul visului. Coborârea spre începuturi este dureroasă fizic

[9] *Idem*, pp. 218-219.
[10] Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*
[11] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 10.
[12] *Idem*, p. 218.
[13] *Idem*, p. 12.
[14] *Ibidem*.
[15] *Idem*, p. 96.
[16] *Ibidem*.

(„Totul mi se părea cunoscut şi mă durea ca o rană") şi se produce extrem de greu. Rătăcirea printr-un labirint de străzi al unui cartier în ruină, trezindu-i senzaţii familiare la nivel olfactiv, dar mai ales vizual, marchează, iarăşi, plăcerea, obsesia naratorului de a se cufunda în aceste spaţii intime ale amintirii, ale oraşului devenit interior, doar al lui, purtând matricea unică a unei topografii cărtăresciene. Meandrele fantastice ale visului îl poartă de nenumărate ori pe aceleaşi căi, punându-i în faţă piaţete, case cu balcoane sprijinite de atlaşi, statui de soldaţi şi o clădire ca un castel „ridicată de un bătrân maniac". Însă cea care declanşează resorturile amintirii este o veche şi modestă alimentară de cartier, cu „ vânzătoarea [...] mumificată, cu nasul mâncat, cu dinţii rânjiţi, înfăşurată în halatul ei numai zdrenţe"17, stând şi aşteptându-l, parcă, în mijlocul pachetelor cu macaroane, al conservelor şi pungilor viermănoase cu făină . De aici, eroul iese năucit, acoperit de pânze de păienjen şi parcă îmbătrânit brusc. Dar reuşeşte să îşi continuie drumul imaginar spre *Casă* şi să o poată vizualiza : „ [...] am zărit înainte de a vedea, am intuit, am localizat sau poate am construit, săpând în săpunul zilei cu propriile mele priviri, Casa. Casa cea veche şi dragă, uitată şi reamintită atât de des, casa din mijlocul minţii mele"18. Descoperirea imaginii labirintice a Casei are un rol vindecător asupra psihicului naratorului. Accesul în casă şi, simbolic, către trecutul pierdut şi acum reconstituit are loc printr-o uşă grena sau stacojie, „prezentă ca un sigiliu de sânge" în coşmarele sau viziunile chinuitoare ale după-amiezelor fără somn. Singurul element viu din curtea casei acum părăsite este un oleandru roz, al cărui miros greu, otrăvitor persistă în spaţiul abandonat. În spatele uşii stacojii, pe care are pînă la urmă curajul să o deschidă, el recunoaşte, cu o emoţie uriaşă, transformată într-o senzaţie de durere care merge pînă aproape de leşin, un teritoriu binecunoscut : o mică scară, pe care urcă, apoi un vestibul cu trei uşi. O va alege tot pe cea de culoare roşu închis, şi va pătrunde în încăperea unde, într-o lumină „insuportabilă", îşi regăseşte, simbolic, mama, aşteptând pe pat, tânără şi zâmbitoare. Căutarea Casei, prin nenumăratele reveniri în trecut, reprezintă încercarea de a-l reînvia, de a-l face să pulseze încă o dată, ca şi cum ar fi din nou real, în mintea şi inima naratorului. Iar obsesia trecutului idealizat, comparat în permanenţă cu prezentul trist, absurd (reprezentat spaţial de blocul de pe strada Uranus – „Blocul ciudat de pe strada Uranus, în care m-am decis să locuiesc, mi s-a părut întotdeauna penisul erect, stacojiu, cu vene şi cabluri străbătându-l pe sub piele, al oraşului"19) poate fi depăşită doar prin reconfigurarea spaţiului şi retrăirea pe coordonatele unei geografii devenită, ca şi la Mircea Eliade, mitică pentru universul prozei lui (însă într-un alt sens decât la autorul *Nopţii de Sânziene*), încărcată de simboluri şi personaje ciudate, atât de specifice autorului *Nostalgiei*. Acest spaţiu trăit şi retrăit graţie scrisului, purtând amprenta „culorii răvăşitoare a amintirii", exercită o putere de atracţie foarte mare asupra naratorului, fapt care face ca imaginea spaţială să deţină un rol primordial în proza scriitorului bucureştean. Perceput fie ca unul protector, liniştitor (având în centru imaginea mamei), însă arareori fericit, fie drept unul monstruos, absurd şi opresiv (cu trimitere la comunism), elementul spaţial deţine în text un rol activ, de coloană vertebrală a acestuia, pe nervurile căreia se construieşte naraţiunea. Recunoscând că locurile copilăriei s-au transformat, de mult, în mintea sa, într-o proiecţie fantastică, ce nu mai are vreo legătură cu realul, eroul concluzionează : „Niciodată nu pot vedea zona aceea a şoselei cu un ochi liniştit. Dacă i-aş face o fotografie, sunt sigur că poza ar arăta cu totul altceva [...]. Blocul, foişorul Miliţiei, lipit de el, aleea Circului şi ciuperca lui albastră [...] par a trăi cu adevărat doar în mintea mea, ivite palide, spectrale dintr-un abis emoţional. Totul e straniu fiindcă totul e demult"20. Spaţialitatea prozei lui Cărtărescu se înscrie pe coordonatele straniului şi ale

[17] *Idem*, p. 99.
[18] *Ibidem*.
[19] *Idem*, p. 96.
[20] *Idem*, p. 218.

fantasticului, pendulând între descrierea trecutului, mereu idealizat, şi prezentul cenuşiu în care eroul trăieşte doar pentru a căuta fărâme din trecut şi a le pune cap la cap. Pornind de la elemente de real care în principiu nu au nimic înfricoşător, descrierile din nuvele şi roman se metamorfozează, asemenea lumii dintr-o pictură suprarealistă, în peisaje bizare sau spaţii închise provocatoare ale sentimentului de „inquiétante étrangeté". Rolul privirii şi al elementului vizual deţin o mare importanţă în ponderea naraţiunii, deoarece totul este focalizat prin obiectivul unui singur narator căruia îi place enorm să vadă, să descrie, folosind mereu adjective nume de culori pentru a crea imagini dintre cele mai surprinzătoare, punând astfel în valoare spaţialitatea obsedantă descrisă.

Dacă scriitori precum Mircea Cărtărescu sau Dan Stanca pun în scenă, prin proza lor, o lume postmodernă, în care oraşul, umanitatea nu mai conţin nici un element sacru, fiind în permanenţă în căutatea unui punct de sprijin spiritual, în schimb autori precum Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu construiesc o paradigmă spaţială diferită, dar şi individualizată. Această paradigmă porneşte, fără îndoială, de la spaţiul realului, însă este filtrată, decantată, câteodată adaptată în retorta sensibilităţii interioare, este îmbogăţită prin contribuţia capacităţii imaginative, prin stratul de experienţe şi resurse mitice şi, în primul rând, prin „rezervele" de inconştient proprii.

BIBLIOGRAFIE

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.

Cărtărescu, Mircea, *Travesti,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

THE EPILOGUE OF EMINESCU'S JOURNALISTIC WORK

Mihaela MOCANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : A lot of press articles have constantly been written about Eminescu's journalistic work, with a special emphasis on the activity he developed for "Timpul" newspaper and his political affinities. The poet's articles have been analysed rather from an ideological point of view, without taking into account that they were the result of a certain historical, social and political context. Writing in a world where not all things were in their right place, Eminescu dedicated a great part of his creative efforts to newspaper pages (the proportion between his journalistic work and poetic writings being definitely in favour of the first), proving that he was very interested in the problems of the 19th century. After spending six years writing articles for "Timpul", the newspaper of the Conservative Party, the poet was removed from the editorial office at the end of December 1883, because of his independent way of thinking and his refusal to conform himself to the political ideology. Following a break of more than five years, Eminescu returned to his journalistic activity by writing a series of articles for „România liberă" and „Fântâna Blanduziei". We devote this paper to these articles, while trying to examine both the continuity and rupture elements that can be identified in the issues addressed by the poet, as well as in his discursive style.

Keywords: Eminescu, journalistic work, political language

1. Activitatea publicistică eminesciană

Vitregită pentru multă vreme de atenţia publicului cititor şi a criticii, publicistica eminesciană conduce la resemnificarea întregii creaţii a poetului, prin prisma atitudinilor şi opiniilor exprimate de jurnalist în paginile de ziar. Între cele două domenii de creaţie, artistică şi publicistică, există un permanent dialog, atât la nivelul problematicii, cât şi la cel al expresiei, fapt ce demonstrează organicitatea scrisului eminescian şi impune interpretarea lor în relaţie de complementaritate. Precursor al publicisticii politice în spaţiul românesc, Eminescu desfăşoară, vreme de peste şapte ani, o intensă activitate gazetărească, semnând în publicaţii precum „Familia", „Federaţiunea", „Curierul de Iaşi", „Timpul", „România liberă" şi „Fântâna Blanduziei" un număr impresionant de articole, care se disting în epocă prin amploarea problematicii abordate şi prin superioritatea construcţiei argumentative. Detenta tematică și deschiderile enciclopedice, erudiţia şi acribia jurnalistului, patosul exprimării, expunerea fermă a opiniilor şi atitudinilor politice, diversitatea şi rafinamentul mijloacelor de expresie sunt doar câteva dintre trăsăturile care individualizează scrisul jurnalistic eminescian, contribuind decisiv la modernizarea publicisticii românești, aflată încă la început de drum în epocă.

Situate în perioada studiilor vieneze, debuturile carierei jurnalistice eminesciene sunt strâns legate de viaţa culturală şi politică a studenţilor români aflaţi la studii în străinătate. În acest sens, Eminescu publică în 1870, în „Federaţiunea" din Pesta, un număr de trei articole (*Să facem un congres*, *În unire e tăria* şi *Echilibrul*), care prefaţează publicistica de factură politică a poetului. Susţinând solidarizarea românilor cu celelalte popoare aflate sub stăpânire străină, jurnalistul înscrie revendicările acestora în cadrul mai larg al mişcării europene pentru cucerirea libertăţii şi independenţei naţionale. Intrarea în redacţia „Curierului de Iaşi", în toamna anului 1874, echivalează cu asumarea unei profesii care îi va solicita energiile şi-i va măcina existenţa până la sfârşitul vieţii. Dacă publicaţia ieşeană oferă lui Eminescu ocazia

exersării şi perfecţionării stilului jurnalistic, activitatea desfăşurată la „Timpul" se traduce prin dobândirea siguranţei şi stăpânirea deplină a limbajului publicistic. În calitate de redactor, redactor şef şi responsabil cu partea politică la publicaţia conservatorilor, Eminescu desfăşoară o intensă activitate editorială, făcând dovada unei concepţii social-politice bine închegate şi a refuzului oricăror constrângeri ideologice (Vatamaniuc 1996, p. 5). În noiembrie 1888, cu doar un an înainte de trecerea în nefiinţă, poetul revine în spaţiul jurnalistic, prin colaborarea la „România liberă" şi „Fântâna Blanduziei". Articolele editate acum configurează epilogul carierei jurnalistice eminesciene, înscriindu-se pe aceeaşi linie tematică şi de expresie cultivată la „Timpul".

Ceea ce este esenţial în publicistica eminesciană este întregul ei, am putea spune, parafrazându-l pe Constantin Noica: unele sau altele dintre articole pot constitui o dezamăgire, prin tonul virulent şi patosul care excede cadrele unui limbaj obiectiv, dar publicistica eminesciană, în ansamblul ei, copleşeşte prin amploarea problematicii abordate şi prin varietatea mijloacelor de expresie utilizate. Totul intră în atenţia gazetarului, de la evenimentele de politică internă la aspecte ale politicii externe, de la studii demografice la analize economice, de la fapte de istorie la cele de civilizaţie şi cultură, de la probleme de matematică la interogaţii filosofice. Deşi a fost percepută de o parte a criticii ca un domeniu care prejudiciază imaginea poetului[1], jurnalistica rămâne, alături de creaţia poetică, un spaţiu consistent de manifestare a creativităţii eminesciene. În ciuda diferenţelor de substanţă a domeniilor de cunoaştere şi comunicare cărora le corespund, opera artistică şi publicistica prezintă evidente zone de convergenţă, ţinând de structura personalităţii creatoare a poetului.

O problemă ridicată de exegeză a vizat continuitatea atitudinilor şi concepţiilor jurnalistului şi, implicit, a discursului publicistic eminescian, de-a lungul celor şapte ani de activitate jurnalistică. Lectura articolelor relevă metamorfoze, schimbări de direcţie, nuanţe la nivelul expresiei jurnalistice şi al subiectelor abordate, dar şi linii de continuitate inerente, sesizabile mai ales la nivel tematic. Recurgând la criterii variate de organizare a publicisticii, criticii împart activitatea jurnalistică a poetului în trei, patru sau chiar mai multe etape. Astfel, Garabet Ibrăileanu distinge în devenirea concepţiilor publicistice eminesciene trei etape: *etapa de început*, până la intrarea poetului în societatea Junimea, în 1876; *perioada ieşeană*, cuprinzând activitatea desfăşurată la „Curierul de Iaşi" şi, în sfârşit, cea de a treia etapă, integrând *activitatea lui Eminescu la „Timpul"*, între 1877 şi 1883. Tot de trei etape ale activităţii editoriale eminesciene vorbeşte şi D. Vatamaniuc. Plecând de la schimbările care survin în statutul jurnalistului, eminescologul distinge între: o primă etapă, cuprinsă între ianuarie 1870 şi mai 1876, incluzând activitatea jurnalistică din timpul studiilor universitare la Viena; etapa a doua cuprinde activitatea la „Curierul de Iaşi", între 19 mai 1876 şi sfârşitul lui octombrie 1877, iar cea de-a treia etapă circumscrie publicistica desfăşurată la „Timpul", între octombrie 1877 şi iunie 1883 (Vatamaniuc 1985, p. V).

Deplasând analiza în spaţiul ideologic, Ibrăileanu vorbeşte despre trei faze ale concepţiei lui Eminescu în privinţa problemelor sociale: dacă primele două se caracterizează prin independenţa gazetarului faţă de grupările politice ale timpului, „faza a treia se caracterizează prin înregimentarea sa în partidul conservator, în care devine militant, şi prin faimoasa teorie a păturilor suprapuse. Caracteristic acestei faze e şi faptul că Eminescu, fiind acum gazetar, nu-şi mai poate exprima convingerile cu toată libertatea ca mai înainte" (Ibrăileanu 1970, pp. 155-157).

Considerăm că o perspectivă diacronică asupra publicisticii eminesciene, aşa cum o relevă şi volumele ediţiei Perpessicius, permite identificarea a patru etape în activitatea de

[1] Vezi, în acest sens, opiniile exprimate de unii interpreţi în „Adevărul" din 15-16 iunie, în care deplâng activitatea publicistică eminesciană, opinând că editarea articolelor ar constitui un act de impietate faţă de memoria poetului.

ziarist a lui Eminescu, fiecare în parte distingându-se prin dominante tematice, dar şi prin trăsături specifice în planul expresiei: (1) Perioada primelor articole, publicate în timpul studenţiei la Viena; (2) Colaborarea la „Curierul de Iaşi”; (3) Activitatea de la „Timpul” şi (4) Publicarea ultimelor articole, în „România liberă” şi „Fântâna Blanduziei”. Lectura textelor specifice celor patru etape de activitate jurnalistică permite decelarea principalelor direcţii tematice (chestiunea evreiască, problemele de politică externă, admiraţia faţă de trecut, tarele „păturii suprapuse”, situaţia ţărănimii) precum şi sesizarea diferenţelor înregistrate la nivelul stilului discursiv. În ce priveşte acest ultim aspect, Al. Oprea afirmă că: „în raport cu evoluţia creaţiei poetice, care ajunge treptat (...) la o apolinizare a fondului dionisiac, cursul gazetăriei pare a fi invers: în prima perioadă domină trăsături apolinice – este un Eminescu majestuos, patetic (dar cu o siguranţă suverană), cu o ţinută polemică elevată, trăsături care se vor surpa treptat sub năvala unor reacţii pătimaşe, a unei subiectivităţi exasperate” (Oprea 1983, p. 16).

Dacă problematica articolelor conferă unitate şi continuitate publicisticii eminesciene, la nivelul expresiei observăm o serie de modificări, ţinând de procesul de maturizare a concepţiei politice, de construire a unui limbaj politic original, adevărată mostră de profesionalism şi angajament din partea gazetarului. Accentuarea spiritului polemic, a verbului virulent, care i-a atras atâtea critici în epocă, atinge apogeul în perioada activităţii editoriale de la „Timpul”, pentru a se estompa apoi în articolele semnate în ultima perioadă de activitate. Această ultimă perioadă intră în atenţia noastră în rândurile ce urmează, în încercarea de a-i surprinde particularităţile de conţinut şi de expresie.

2. Colaborarea la „România liberă”

Exegeza publicisticii eminesciene s-a aplecat cu precădere asupra articolelor semnate de Eminescu în „Timpul”, considerând că textele publicate în ultima parte a carierei jurnalistice, în „România liberă” şi „Fântâna Blanduziei”, nu schimbă cu nimic profilul spiritual al jurnalistului. Unii contestă paternitatea articolelor apărute după 1883, fapt semnalat şi de D. Vatamaniuc în paginile care prefaţează volumul XIII al ediţiei Perpessicius: „Exegeţii operei lui Eminescu întâmpină cu rezerve colaborarea la «România liberă» şi «Fântâna Blanduziei», pe motiv că poetul n-ar fi scris nimic după prăbuşirea sa intelectuală, în iunie 1883. Semnătura sa, cu care sunt însoţite aceste articole — şi numai cu iniţiale — nu ar constitui un argument suficient în atribuirea paternităţii eminesciene” (Opere XIII, p. 10).

După o întrerupere de mai bine de cinci ani a activităţii editoriale, Eminescu revine în spaţiul gazetăriei, în noiembrie 1888, prin colaborarea la „România liberă”. Revenirea pe terenul publicisticii este favorizată de schimbările care au loc pe scena politicii româneşti: în martie 1888, Partidul Liberal este înlocuit la guvernare de un guvern junimist, condus de T. Rosetti, din care mai făceau parte T. Maiorescu şi P.P. Carp. Junimiştii preiau conducerea gazetei „România liberă” şi astfel, publicaţia îşi deschide paginile producţiilor literare junimiste, susţinând în acelaşi timp politica guvernului condus de T. Rosetti.

Colaborarea lui Eminescu la „România liberă” începe în noiembrie 1888, când poetul ar fi promis redacţiei câte un articol pe săptămână şi chiar alcătuirea editorialelor. În lipsa unor probe consistente însă, paternitatea unora dintre texte nu a putut fi stabilită cu exactitate, fapt care a generat excluderea lor din ediţia Perpessicius. Admiratori ai scrisului jurnalistic eminescian, redactorii de la „România liberă” solicită lui Eminescu o serie de articole politice, care ar fi conferit publicaţiei un plus de autoritate pe scena presei româneşti din epocă.

Primele texte semnate de Eminescu în „România liberă” sunt *Iconarii d-lui Beldiman* şi *Iar iconarii*, o replică la articolul *Iconarii*, publicat de Al. Beldiman, în „Voinţa naţională”, din 11/23 noiembrie 1888. „Fostul ministru plenipotenţiar la Sofia” denunţa în paginile „Voinţei liberale” folosirea portretelor ţarului şi ale familiei acestuia drept elemente de propagandă panslavistă. Eminescu respinge afirmaţiile lui Al. Beldiman, considerându-le „o exagerație și o gogoriță”, și mută discuţia pe terenul artei, evidenţiind caracteristicile artei bizantine şi ale celei occidentale. Articolul *Iconarii d-lui Beldiman* anunţă încă din titlu

caracterul polemic al discursului. Strategia discursivă ne este deja familiară din paginile „Timpului": deconstruirea pas cu pas a demersului argumentativ al adversarului, demontarea, pe rând, a fiecărui argument, culminând cu demascarea lipsei de substanţă a materialului. Eminescu consideră că doar superioritatea artistică a icoanelor ruseşti a contribuit la răspândirea lor pe teritoriul ţării noastre şi nu factorii politici invocaţi de Al. Beldiman. „A atribui o gravitate politică serioasă acestui lucru, precum o face d. Beldiman, e o exageraţie şi o gogoriţă din cale afară fantazistă", subliniază jurnalistul (Opere XIII, p. 327). Erudiţia gazetarului facilitează desfăşurarea unei ample analize contrastive între arta Orientului şi cea a Europei Occidentale: „pe când tablourile din Roma şi Florenţa, chiar cele adânc religioase, sunt reproducerea omului în cele mai nobile forme ale existenţei lui, icoanele orientale rămân reproducerea unor mumii şi schelete, cari au mult asemănare cu chipurile ţepene şi convenţionale din zugrăviturile străvechi ale egiptenilor. În ele nu e artă, e manieră" (*ibidem*).

Ironia, atât de cultivată de jurnalist în paginile „Timpului", rămâne în avanscena mijloacelor discursive şi în această ultimă etapă a carierei publicistice: „D.A. Beldiman fiul e un om cu cultură modernă; d-sa e un produs al civilizaţiei germane, al şcoalelor din Berlin. Ar trebui deci să constate cu spiritul critic care e caracteristic şcoalei germane, că nu politica rusă, despre care ne abţinem a vorbi nefiind în cestiune, ci confesiunea religioasă a ruşilor e singura cauză a răspândirii acelor caricaturi — căci de! pictură în puterea cuvântului n-ar putea-o numi nici d. Beldiman" (*idem*, p. 327). Finalul articolului dezvăluie încă o dată, explicit, lipsa de fond a articolului lui Al. Beldiman: „dar altă enormitate la sfârşitul articolului d-lui Beldiman", notează jurnalistul, referindu-se la motivele venirii în ţara noastră a prinţului Urusoff.

Disputa continuă cu răspunsul lui Beldiman în articolul *Iconarii. Răspuns României libere*, în care acuză ziarul puterii de deplasarea discuţiei într-un alt domeniu şi de eludarea problemelor autentice ale ţării: „Vorbit-am de icoane bisericeşti? Le-am menţionat numai în treacăt, fiindcă fac parte din acelaşi negoţ. Dar atâta a fost destul organului ministerial pentru a schimba cu totul terenul discuţiunii. Dânsul se preface ca şi cum toate arătările şi concluziunile mele nu s-ar învârti decât în jurul icoanelor bisericeşti, care au şi ele importanţa lor, de care însă nu am avut a mă ocupa în articolul meu. *România liberă* nu răspunde un cuvânt la cuprinsul esenţial al acelui articol, ci ţine una şi bună la icoanele bisericeşti" (*apud* Vatamaniuc, 1996: p. 231).

Eminescu continuă dialogul gazetăresc prin articolul *Iar iconarii*, din 22 noiembrie 1888: „D. Alexandru Beldiman junior ne face onoarea de a reveni asupra vestitei cestiuni a iconarilor, răspunzând la articolul publicat în «România liberă». Domnia sa ne impută că am fi schimbat şi terenul şi obiectul în discuţiune, că am vorbit numai de icoanele bisericeşti — atinse de domnia sa numai în treacăt — pe când cestiunea ce i se pare importantă e răspândirea portretelor cromografice ale împăratului rusesc şi ale membrilor familiei sale" (Opere XIII, p. 328). Jurnalistul consideră mult mai dăunătoare şi cu efecte pe termen lung răspândirea icoanelor bisericeşti decât cea a portretelor împăratului, remarcând că „pe când influenţele politice sunt în genere schimbăcioase şi trecătoare, influenţa religioasă şi confesională persistă adeseori secole întregi şi determină cea mai intimă şi mai adâncă convingere a conştiinţei unui popor" (*ibidem*).

În rândurile care urmează gazetarul face o trecere în revistă a rolului jucat de religie în istoria omenirii şi a crimelor săvârşite în numele acesteia. Eminescu subliniază că siguranţa statului român este influenţată în primul rând de factori sociali şi economici, chestiunea icoanelor şi a portretelor fiind minoră în raport cu problemele cu care se confruntă ţara. În acest sens, gazetarul pledează pentru adoptarea de reforme care să îmbunătăţească starea precară a ţărănimii:

„Dacă vom continua ca în trecut, a nu realiza nici o reformă pentru ridicarea claselor muncitoare, daca prin măsuri înţelepte nu vom îmbunătăţi starea ţăranului, ci-l vom lăsa să

vegeteze în mizeria actuală, daca nu se va introduce o echitate mai mare în relaţiunile lui de muncă, se poate întâmpla ca efecte esterioare să aibă oarecare influenţă asupra celor nemulţumiţi. Dar printr-o stare economică şi de cultură mai dezvoltată şi având bunul trai necesar, desigur că încercări esterioare de a-i ademeni prin icoane şi portrete n-ar avea nici un succes" (*ibidem*).

3. Articolele din „Fântâna Blanduziei"

Spre sfârșitul anului 1888, Eminescu începe colaborarea la „Fântâna Blanduziei". Publicație politică și literară, aceasta era editată de un grup de transilvăneni, începând din 4 decembrie 1888. Revista a avut însă o existență efemeră, ultimul număr al publicației fiind editat în 31 decembrie 1889. Pentru promovarea noii gazete, redactorii solicită sprijinul lui Eminescu, care este invitat să colaboreze cu articole menite să confere autoritate noii publicații: „Îi cerurăm un singur articol – mărturisește un membru al redacției -, în care să atragă cel puțin atenția lumii înțelegătoare asupra noastră. Bun până la extrem, cum era el, ne-a promis o colaborare regulată; a primit să-l punem, în public, în capul nostru, cu condiția – pe care oricine o înțelege că am primit-o cu entuziasm – ca să ne revizuiască manuscrisele, să le aprobe, să le îndrepte sau să le respingă" (*apud* Vatamaniuc, 1996: p. 232).

Eminescu semnează articolul program al gazetei și alte câteva articole publicate în decembrie 1888 și ianuarie 1889. În editorialul care prefațează primul număr al „Fântânei Blanduziei", jurnalistul pleacă de la observația că starea de nemulțumire a populațiilor este în continuă creștere și face o trecere în revistă a situației politice și administrative din Germania, Rusia, Franța, Italia, Anglia și Austria, concluzionând că „toate ţările, puternice sau slabe, au câte-o plagă nevindecată şi cred a afla, dacă nu scăparea, cel puţin uşurare, sacrificând miliarde în fiece an militarismului, cu o spaimă ş-o anxietate care creşte din ce în ce. Lupta între guverne şi popoare, mânia partidelor politice una în contra alteia, frământarea diferitelor clase sociale e fără îndoială forma unei boale generale a epocii. Ea se află în toate ţările, deşi în fiecare are un alt nume" (Opere XIII, p. 330).

Poetul atrage atenția că „o formă şi mai gravă a acestei boale e cea sufletească, e nemulţumirea adâncă şi melancolia, independente de legături naţionale sau de altele, neprivind graniţele politice şi situaţiunea socială, şi cari umplu cu toate astea sufletul oricărui om care e la nivelul civilizaţiei contemporane" (*idem*, pp. 330-331). În această stare de spirit a omului contemporan, afirmă jurnalistul, își află rădăcinile școala romantică, care promova evaziunea în trecut și aspirația spre un ideal mai bun, în fața prezentului dezamăgitor. La rândul său, naturalismul francez pleda pentru evidențierea laturii întunecate a existenței, iar arta modernă „chiar dacă nu se poate opri de-a recunoaşte frumuseţa ş-a o copia, caută a o mânji, amestecând ideea că forma nobilă şi pură, servă pentru scopuri puţin înalte şi cari o profanează" (*ibidem*). Nici perspectiva diacronică asupra filosofiei nu este omisă de gazetar în periplul argumentativ: „Cât despre filozofie, pesimismul e la modă: Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său. Pozitivismul lui Auguste Comte nu face nici un progres; filozofii francezi nu mai studiază decât psihofiziologie, filozofia engleză nu mai merită numele de metafizică şi se ocupă de chestii practice de ordine secundară, nu de soluţiunea unor probleme universale. Numai Germania are o metafizică vie, dar şi aceea e întunecoasă şi desperată" (Opere XIII, p. 331).

Referindu-se la textele publicate de Eminescu în ultima parte a carierei jurnalistice, D. Vatamaniuc apreciază că „Editorialul programatic *Fântâna Blanduziei*, din primul număr, este cea mai importantă mărturie din epilogul publicisticii eminesciene. Poetul oferă aici o privire retrospectivă asupra crizei economice și politice a societății din vremea sa și explică prin ea pesimismul și decăderea culturii europene. Marile curente literare romantismul și naturalismul sunt privite critic, ca și mișcarea filozofică din secolul trecut. Hegel este făcut vinovat pentru faptul de-a fi introdus frazeologia în dezbaterile filozofice. Este elogiată arta clasică și speră

în reînvierea ei în societatea modernă" (Vatamaniuc 1996, p. 233). Conştient de valoarea artistică şi de potenţialul înnoitor ale creaţiei populare, jurnalistul promite cititorilor că redacţia va acorda spaţii ample publicării materialelor aparţinând creaţiei populare.

Eminescu lămureşte cititorii şi în ce priveşte alegerea numelui noii reviste: „Arta antică însă, precum şi cea latină din veacul de mijloc erau lipsite de amărăciune şi de dezgust, erau un refugiu în contra grijelor şi durerilor. Literatura şi artele sunt chemate dar să sanifice inteligenţele de această boală psicologică a scepticismului, şi de aceea, în amintirea acelei arte, care putea face asemenea minuni, am pus acestei foi numele «Fântâna Blanduziei», numele izvorului ce răsărea de sub un stejar în vecinătatea oraşului Tibur, izvor care întinerea şi inspira şi despre care Horaţiu spune (în piesa d-lui Alecsandri):

Fântâna Blanduziei ! vei deveni tu încă
Celebră 'ntre izvoare când voi cânta stejarul
Ce 'nfige rădăcina-i adânc în alba stâncă,
Din care ieşi vioaie şi vie ca nectarul" (Opere XIII, p. 331).

Textele *Formă şi fond, 1888* şi *Ziua de mâine*, apărute în 11 decembrie 1888, respectiv 25 decembrie 1888 şi 1 ianuarie 1889, continuă linia tematică a „Curierului de Iaşi", cuprinzând critici la adresa *formelor fără fond* şi a introducerii instituţiilor apusene în ţara noastră. Gazetarul subliniază necesitatea îmbunătăţirii condiţiilor de viaţă ale ţărănimii, singura forţă productivă a ţării. Articolul *1888* prezintă situaţia politică din Franţa, Germania, Italia, Rusia şi Spania, jurnalistul dovedind o bună cunoaştere a evenimentelor de pe scena politică internaţională.

Articolul *Formă şi fond*, din 11 decembrie 1888, reia critica junimistă a formelor fără fond, demonstrând că transplantarea unor realităţi specifice lumii occidentale nu a făcut decât să adâncească starea deja precară a populaţiei: „S-a crezut acum câteva decenii că introducerea formelor exterioare de cultură apuseană va putea suplini lipsa de cultură solidă şi substanţială şi neajunsurile răsărite dintr-o dezvoltare neregulată a trecutului nostru istoric. Experienţa însă a dovedit că introducerea de forme lipsite de cuprins sunt departe de a prezenta o compensaţiune exactă a sacrificiilor pe cari le cere înfiinţarea, că poporul sărăceşte prin risipa de muncă, cu totul disproporţională cu foloasele ce le poate culege din aceste inovaţiuni" (Opere XIII, p. 331).

Îngrijorat de numărul în scădere al populaţiei alogene şi de creşterea numărului de străini din ţara noastră, Eminescu subliniază necesitatea adoptării de urgenţă a unor măsuri menite să preîntâmpine scăderea continuă a populaţiei: „Nu numai reforma legilor agrare e necesară pentru ridicarea stării igienice şi materiale a cultivatorilor, ci o serie de măsuri bine şi înţelept chibzuite, care să ţie seamă de toate neajunsurile populaţiunii. Dacă s-a făcut un început bun cu propunerea de reforme, mai trebuie să le urmeze acestora dispoziţiuni cari să asigure sanificarea deplină a relelor ce bântuie în mod constant satele şi cari, continuând cu asprimea de acum, ar putea pune în cestiune însăşi existenţa poporului" (Opere XIII, p. 332).

În articolul *1888*, din 25 decembrie 1888, jurnalistul realizează un bilanţ al situaţiei politice şi economice din statele europene, demonstrând o bună cunoaştere a realităţilor politice specifice acestora. Franţa, Rusia, Germania, Anglia, Italia sunt aduse pe rând sub lupa jurnalistului, în dorinţa de a evidenţia situaţia incertă a fiecăreia, disensiunile şi frământările care caracterizează lumea politică din aceste state. Gazetarul domesticeşte realităţile abstracte prin apelul constant la analogie: „Politica rusă seamănă c-o clădire care în orice parte are alt aspect. Înlăuntru patriarhală, în afară turburătoare, afirmând iubirea de pace şi totuşi grămădind trupe în apropierea frontierelor" (*ibidem*). Finalul surprinde speranţa gazetarului într-un viitor mai bun, care să menţină pacea în lumea europeană: „Astfel, în toate unghiurile continentului lumea e neliniştită prin grija unui viitor încărcat de furtună şi numai solicitudinea dovedită de unii monarhi de a apăra şi susţine interesele păcii ne pot da

încredinţarea că şi în cursul anului viitor ne vom putea bucura de bunurile ei" (Opere XIII, p. 333).

Ziua de mâine, din 1 ianuarie 1889, este ultimul text semnat de Eminescu în „Fântâna Blanduziei" şi constituie un bilanţ al anului 1888, jurnalistul subliniind că „El trece fără mult folos pentru popoare, dar şi fără nenorocire şi calamităţi, căci binele suprem al păcei s-a păstrat — deşi cu multe sacrificii — şi Europa a fost scutită de a fi aruncată în peripeţiile funeste ale unor războaie de exterminare" (*ibidem*).

Finalul textului exprimă aşteptările gazetarului pentru anul 1889: „Intrăm deci în anul nou cu prevederile cele mai pacifice şi aceste prevederi se vor realiza fără îndoială; ele se vor realiza cu atât mai mult cu cât în acest moment nimenea nu e în stare de-a face război. Aproape toate naţiunile sunt preocupate de mari probleme politice, economice şi sociale, de soluţiunea cărora atârnă viitorul lor. Deci le e cu neputinţă de-a se gândi la altceva. Apoi necesitatea păcii e atât de mare încât nici un suveran n-ar îndrăzni să ia asupră-şi răspunderea de-a desfăşura flagelul îngrozitor al războiului. Răspunderea ar fi atât de zdrobitoare încât nimeni nu consimte şi nu vrea să şi-o asume" (Opere XIII, p. 334) .

4. Elemente de continuitate și fractură, la nivelul discursului jurnalistic

În linii mari, articolele publicate în „România liberă" și „Fântâna Blanduziei" reiau problematica abordată în paginile „Timpului". Diferențele care apar, în această ultimă etapă a activității jurnalistice, țin mai degrabă de tonalitatea discursului publicistic. Remarcăm, în acest sens, o atenuare a virulenței și patosului verbului jurnalistic, cu care ne obișnuise Eminescu în perioada „Timpul", o așezare în albie a discursului jurnalistic, care nu mai poartă amprenta tumultului sufletesc din anii anteriori. Dacă paginile gazetei conservatoare reflectă intensificarea atitudinii evaluative, critice, a evenimentelor de pe scena politică, textele semnate în „România liberă" și „Fântâna Blanduziei" denotă detașarea jurnalistului față de subiectele prezentate. Acesta privește de pe margine evenimentele, ajungând la un soi de neutralitate a scriiturii, din care nu mai pulsează mânia și virulența gazetarului față de faptele contemporanilor. Revolta jurnalistului față de o lume în care *atât de multe nu erau cum trebuie să fie* se făcea simțită în fiecare rând al articolelor din „Timpul". În textele specifice ultimei etape, prezența jurnalistului în text este sporadică, lipsesc adresările directe către cititor, cu care ne obișnuise în anii anteriori, lipsește tonul sfătos care ne învăluia încă de la primele rânduri ale articolelor și care instaura un soi de complicitate jurnalist-cititor, deasupra faptelor mărunte ale politicienilor vremii.

Așa cum spuneam în rândurile anterioare, unii exegeți privesc cu rezerve colaborarea lui Eminescu la „România liberă" și „Fântâna Blanduziei", pe motiv că acesta nu ar mai fi scris nimic după prăbușirea fizică, în iunie 1883. Opinia că poetul nu ar mai scrie nimic după îmbolnăvirea sa este respinsă de Dumitru Vatamaniuc, care amintește că tot acestei perioade îi aparţine traducerea gramaticii sanscrite, mărturie impresionantă a unui efort intelectual susţinut şi cu totul remarcabil sub raportul stăpânirii mijloacelor de expresie. Nu poate fi trecută cu vederea, spune eminescologul, nici corespondenţa sa din aceşti ani, de-o perfectă acurateţe şi luciditate[2]. Un argument în sprijinul paternității textelor ar fi și acela că articolele publicate acum poartă semnătura poetului. Este extrem de interesantă opțiunea gazetarului de a-și semna textele din această ultimă perioadă cu inițialele M.E., după ce o carieră întreagă refuzase să facă acest lucru sau recursese la pseudonime. Poate fi aceasta semnul asumării unei concepții sociale, politice și culturale, exprimată în întreaga sa carieră jurnalistică, dar poate fi și dovada recunoașterii unei profesii care i-a frământat existența, făcându-l să renunțe, poate, mai devreme la o lume ca nelumea.

[2] Vezi, în acest sens, D. Vatamaniuc, *Lămuriri asupra editării publicisticii din 1882— 1883 ŞI 1888-1889*, în ediția Perpessicius, Opere XIII, p. 10.

Lectura articolelor relevă o atenuare a spiritului virulent, cu care ne obişnuise jurnalistul în etapele anterioare, şi restrângerea spaţiului de desfăşurare a discursului critic. Nu mai întâlnim în articolele acestei epoci desfăşurarea amplă a discursului critic şi virulenţa limbajului polemic din perioada „Timpul". Colaborarea la „România liberă" şi „Fântâna Blanduziei" închide practic cercul publicisticii politice eminesciene, inaugurat de articolele din „Federaţiunea", din 1870. Dacă în textele debutului Eminescu realiza o critică a dualismului austro-ungar, articolele din „Fântâna Blanduziei" prezintă retrospectiva evenimentelor economice și politice de pe scena vieții europene, exprimând în același timp speranțele gazetarului într-un viitor mai bun.

Semn al uneia dintre cele mai precipitate epoci din istoria națională, publicistica eminesciană obligă discursul jurnalistic al vremii să îmbrace haine noi, să se primenească, atât la nivelul construcțiilor retorice, cât și la cel al mijloacelor de expresie. Un merit incontestabil îi revine gazetarului Eminescu în analiza critică a evenimentelor de pe scena politică din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Dincolo de nuanțele sau tușele pe care le primesc de-a lungul activității editoriale, articolele relevă organicitatea scrisului eminescian, care aduce în atenția cititorului probleme definitorii pentru gândirea și simțirea gazetarului.

BIBLIOGRAFIE:

Călinescu, G., (1976), *Opera lui Mihai Eminescu*, 2 vol., Editura Minerva, Bucureşti.

Creţia, Petru, (1980), *Publicistica lui M. Eminescu*, prefaţă la M. Eminescu, *Opere IX*, ediţia Perpessicius, Editura Academiei, Bucureşti.

Ibrăileanu, Garabet, (1970), *Spiritul critic în cultura românească*, Junimea, Iaşi.

Ilincan, Vasile, (2006), *Mihai Eminescu – publicist*, Editura Universităţii„Ştefan cel Mare" din Suceava, Suceava.

Noica, Constantin, (1975), *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Editura Eminescu, Bucureşti.

Noica, Constantin, (2003), *Introducere la miracolul eminescian*, Humanitas, Bucureşti.

Oprea, Al., (1983), *În căutarea lui Eminescu gazetarul*, Editura Minerva, Bucureşti.

Spiridon, Monica, (2003), *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti.

Spiridon, Monica, (2009), *Eminescu sau despre convergenţă,* Scrisul Românesc, Craiova.

Vatamaniuc, D., (1985), *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*, Junimea, Iaşi.

Vatamaniuc, D. (1996), *Publicistica lui Eminescu 1877-1883, 1888-1889*, Editura Minerva, Bucureşti.

Vazaca, Marina, (1993), *Argumentarea în publicistica eminesciană*, în „România literară", nr 17, p. 10.

IDEOLOGY AND NARRATIVE IN HEMINGWAY'S WAR FICTION

Edith-Hilde KAITER
"Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract : Starting from the assumption that war has never been beautiful and that "everyone dies", although memorable representations of it have tried to glorify it since time immemorial, one can underline the fact that, even from the very beginning, these war narratives have either served as mythical, supernatural interpretations of significant aspects of one particular culture or have attempted to tell, in more objective and more secular terms, the causes and effects of military confrontations.
The present paper is devoted to Hemingway's war fiction (both related to World War I and to the Spanish Civil War). It deals with the interplay between ideology (especially war discourse, both in literary traditions and in public speeches) and Hemingway's fictional narrative itself.

Keywords: Hemingway, war fiction, narrative, ideology, degeneration.

Hemingway's outlook on war, as it appears in his war fiction, largely depends on a rather special war experience he had in World War I, but also on a certain artistic environment, as well as some distinct ideological constraints. Trying to introduce what the typically American artistic response to World War I is, John Limon thinks that the Americans did not have the seemingly endless trench experience that defined the English, French, and German memory of World War I. But when Americans did get a measure of the experience, they still mainly saw in World War I a clash between the individual's imagination and authority. The enemy is always the army, the police, and friendly governments.[1] We can find illustrations to support Limon's belief by resorting to both modernist (Hemingway's *A Farewell to Arms*) and postmodernist (Heller's *Catch-22*) war fiction. However, in spite of all that, in Hemingway's war writing there seems to be an invitation to accept this as part of a game worth playing, even if the risks are high. War or anti-war discourse?

"Everyone dies" is the fatalist close of a war narrative, where even the narrator's death can be arranged, as in Erich Maria Remarque's *All Quiet on the Western Front*. Hemingway includes in *For Whom the Bell Tolls* the story of the partisan Kashkin, "dead since April." "That is what happens to everybody,' Pablo said, gloomily. 'That is the way we will all finish.'"[2] The transition from a platitude about mortality to an informed prediction seems one of Hemingway's common gestures, and sometimes it is difficult to note whether there is Hemingway's irony hiding behind the scene: "They won't get us," Frederic Henry says, "Because you're too brave. Nothing ever happens to the brave." "They die of course," Catherine replies. "But only once," Frederic says.[3] Well, at this point, the reader is probably invited to appreciate Catherine's realism and Frederic's 'manly' attitude.

War is, in a sense, the adequate pattern of narrative, usually based on dramatic conflict, and both the protagonist and the reader are supposed to be aware of that. Even the distinction between brave and cowardly deaths that Frederic Henry alludes to cannot be

[1] John Limon, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994, p. 89.
[2] Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940, p. 14.
[3] Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993, p. 139.

sustained. If a coward seen as the antihero dies a thousand deaths… "The coward dies a thousand deaths, the brave but one'.... [The man who first said that] was probably a coward.... He knew a great deal about cowards but nothing about the brave. The brave dies perhaps two thousand deaths if he's intelligent. He simply doesn't mention them."[4] There is also the situation when the brave are on the other side and die a stupid death: "We were in a garden at Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that."[5]

From one point of view, war narrative has entirely degenerated. Narrative is all there is here: no characterization, no atmosphere and no individual style. From another point of view, war narrative has entirely degenerated. One German (to whom three sentences are devoted) becomes three Germans (two sentences) become all Germans (one sentence), all this amounting to the end to all of them. A rejected ending of *A Farewell to Arms* – "That is all there is to the story. Catherine died and you will die and I will die and that is all I can promise you"[6] – might as well read, "That is all there is to stories, and to their accompanying heroes."

The realization – with which Hemingway struggled during his entire career – that the tendency of narrative is towards its own exclusion can be linked to Peter Brooks's proposal of a Freudian narratology. As adapted by Brooks, the Freudian masterplot may be summarized as a delayed death-seeking, the delay assuring that all life will seek "the right death, the correct end."[7] This is nowhere more obvious than in a war narrative like Hemingway's.

In the shadow of Hemingway's work, the Freudian/Brooksian theory is surprisingly optimistic. A true answer to World War I would be a theory of why human beings might seek what we might call 'the wrong kind of death', not in keeping with their lives, not at the end of a satisfactory life story.

Writing a World War I narrative, following this model, is difficult. Allowing the plot simply to do what it wants to do without any obstacles – everyone dies – and one has obtained a perfect anti-novel. In Brooks's terms, this would amount to a rhetorically impossible plot of an extended metaphor. Everyone, according to Hemingway's war narrative, is alike; the world has reached a moment of stasis that is emblematic of death. Hemingway's style is the sign of his attitude toward this somber realization.

In *For Whom the Bell Tolls*, (1940) both Jordan and Maria are special in their own way; in *A Farewell to Arms*, the heroine, though initially neurotic, is a martyred saint at the end, but the hero, if courteous and experienced, is terribly ineffectual, while Jake Barnes, mainly because of his wound, is only a passive spectator.

The technical question of *For Whom the Bell Tolls* is how to keep the narrative from failing too soon, as the main character is, in a different way from Jake Barnes, spiritually crippled by it.

What Hemingway in effect narrates in this civil war novel is the breakdown of narrative, as the intention that the collapse of the narrative is an analogy for dying. The artist surrogate of the book is not Jordan (only an apprentice writer) but Pilar, who appears to be his mentor, assuming a sort of mother figure, but also that of a teacher of writing, one might say. When she tells the terrible story of the execution of the fascists in Pablo's town, Jordan

[4] Ibid., p. 140.
[5] Ernest Hemingway, *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York: Scribner's, 1938, p. 105.
[6] Michael S. Reynolds, *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976, p. 113.
[7] Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Vintage/Random House, 1984, p.103.

thinks, "If that woman could only write,"[8] and, surprisingly, takes her grim realism/naturalism as his model, while we attempt to read Hemingway within the Modernist war fiction framework. We take, as a consequence, her narrative as an emblem of this war book. Pablo had devised, as Pilar narrates it, a very cruel way of executing the fascists of his town. One by one they are to be led out of the Ayuntamiento, and forced between two lines of Republicans (armed with flails) until they arrive at a cliff over which they are all to be thrown. Once again, fate may be read in lines; but the lines do not seem to work properly, the narrative seems to break down.

To this point each death is personalized, the mob's fury against the fascists assuming various cruel forms. Don Ricardo's courage stirs the mob to an undifferentiated anger, and when the cowardly Don Faustino tries to imitate Don Ricardo, the crowd decides to humiliate him (by not beating him) before pushing him over the cliff. Now the crowd loses its ability to distinguish humans altogether; when Don Guillermo, a fascist but otherwise a respectable person, emerges, they harrass him as well. "They had had such success joking at Don Faustino that they could not see, now, that Don Guillermo was a different thing."[9] A fat grain buyer, insurance agent, and money lender appears next; the blood-drunk crowd rushes him, jumps on him, and beats his head on the "stone flags of the paving of the arcade and there were no more lines but only a mob."[10] Finally the executioners storm the Ayuntamiento; "I saw the hall full of men flailing away with clubs and striking with flails, and poking and striking and pushing and heaving."[11] All those who are murdered are put in a cart and thrown over the cliff.

The breakdown in the lines equals the breakdown in the capacity of the people to produce 'appropriate' deaths; the most vivid narrative in the book concerns the short-circuiting of narrative in Jordan's, as well as in the reader's consciousness. The artistic challenge of the book is to create a story out of the breakdown of story. In less formal terms, the challenge is to test whether a tragically abrupt death can be made to feel appropriate. But death eventually makes nonsense of any discriminating skills that may keep the reader's interest in reading – or in living. If the Russians are forced to abandon Madrid, the wounded Russians have to be killed; the presence of these corpses would not implicate the Soviet Union, because "nothing proved a naked dead man was a Russian. Your nationality and your politics did not show when you were dead."[12] *For Whom the Bell Tolls* stops just before Jordan's death. If it had continued, the book would have reached the absurd. It would have made nonsense of itself: it would have narrated the death of indiscriminate nobodies, irrespective of which side they may be, moving, through the terrible and the absurd, into the realm of the anti-hero and of the 'anti-war anti-book'. Jordan, like Hemingway himself at the end of his Spanish civil war experience, is confused, overwhelmed, unable to rise above the chaos.

There are almost no metaphors in *A Farewell to Arms*. Yet the book begins and ends with metaphors, as if to literalize the metaphoric connection of beginnings and endings in rounded narratives. On the second page of the book there is this odd simile: "the two leather cartridge-boxes on the front of the belts, gray leather boxes heavy with the packs of clips of

[8] Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993, p. 134.

[9] Ibid., p. 117.
[10] Ibid., p. 121.
[11] Ibid., p. 125.
[12] Ibid., p. 238.

thin, long 6.5 mm. cartridges, bulged forward under the capes so that the men, passing on the road, marched as though they were six months gone with child."[13]

This may be seen as the foreshadowing of the death of Catherine in childbirth; it equates birth and death, men and women, war and peace. Death invades the womb: Catherine Barkley's child is dead in the third paragraph of the novel, his story as short-circuited a narrative as can be imagined. He is twice dead at birth.

The second-to-last sentence of the novel contains another of Hemingway's rare metaphors. Henry insists on seeing his dead wife, but it "wasn't any good. It was like saying good-by to a statue."[14] The metaphor is perfectly justified. In an early scene, Henry had visited Catherine at her hospital, formerly the villa of a rich German. Everywhere there are marble busts, in the office, along the hall. "They had the complete marble quality of all looking alike. Sculpture had always seemed a dull business – still, bronzes looked like something. But marble busts all looked like a cemetery."[15] Catherine is not merely statuesque at the end but also marmoreal. Hemingway has done something complex exceedingly simply: he suggests that Catherine is already absolutely non-Catherine because she seems or rather is inhuman, marmoreal, in her death from the moment of dying; she is like all other dead bodies in the way all busts are alike; she bears a resemblance to busts that are reminiscent of cemeteries; she has become metaphorizable no matter the vehicle; her final metaphor is reminiscent of early paradigms of likeness so that her death is an ending, artistically speaking.

The death becomes a meta-artistic matter: the corpse is a statue but statues are inferior art. They have no temporal dimension – even going along a series of marble busts gives no temporal interest to them, as the experience does not change. Hemingway does not merely use metaphor to suggest an appropriate ending to a metonymic narrative. He artistically simulates the short-circuiting of a young life by allowing metaphor to act as a rejection of metonymy. In one rejected ending of the story, Hemingway tries to tie up all loose strands:

You can stop a story anytime. The rest goes on and you go on with it. On the other hand you have to stop a story. You have to stop it at the end of whatever it was you were writing about.[16]

What if what an author was writing about does not have an end? One can close – one can affect closure – if the subject is early death. In opposition to the Freudian/Brooksian model, there is no rush for Catherine's death: "The world breaks everyone and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry."[17]

When Henry writes that they "knew the baby was very close now and it gave us both a feeling as though something were hurrying us and we could not lose any time together," one realizes what is hurrying them. The fact that Catherine, despite her heroic spirit, dies quickly (once unconscious, "it did not take her very long to die"[18] turns out to indicate that the heart of modernist war narrative of the kind Hemingway writes is the inappropriateness of the form of death.

The book's metonymy quite frequently takes the form of a deliberate digressiveness. Hemingway explicitly makes the digression an emblem of a peacetime aesthetics. When he goes on leave, Henry does not visit the priest's beloved Abruzzi, which hurts the priest's

[13] Ibid., p. 4.
[14] Ibid., p. 332.
[15] Ibid., p. 28.
[16] Michael S. Reynolds, *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976, p. 47.
[17] Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993, p. 249.
[18] Ibid., p. 311.

feelings. He tells the priest that "it was what I had wanted to do and I tried to explain how one thing had led to another."[19] The sections of the book in which Catherine and Frederic seem to escape the war are simply metonymic: "Outside, in front of the chalet a road went up the mountain. The wheel ruts and ridges were iron hard with the frost, and the road climbed steadily through the forest and up and around the mountain to where there were meadows, and barns and cabins in the meadows at the edge of the woods looking across the valley. The valley was deep and there was a stream at the bottom that flowed down into the lake and when the wind blew across the valley you could hear the stream in the rocks."[20]

The opposition of hyper-metonymic style and super-metaphoric war means that there can hardly be a truce between them; there turns out to be no separate narratological peace. The relation of war activities to peace activities must, therefore, itself be the warfare of metaphor and metonymy. Once in Switzerland, Catherine and Henry walk and ski, and Henry boxes, as if strenuous physical activity and even violent male competition are conceptually proximate to war but not essentially like it. Much is risked in the proximity; when Catherine asks, early on, "Do we have to go on and talk this way?"[21] she registers the will-to-power of Hemingway's style. What Limon has called the metonymic method might be rephrased as the fetishistic method; sport or style substitutes for a missing term their resemblance to which is uncertain rather than certain and negligible. But the alternative to Catherine and Henry's peace is the original war of perfect inhuman metaphoricity.

John Limon asks himself and the reader if peace is a metaphor of war in Hemingway's novel. World War I is spatially invasive: Catherine dies in Switzerland simultaneously with a German breakthrough. It is temporally pervasive: "There is no finish to a war."[22] Every activity becomes war activity. Fergy tells Catherine and Frederic that they will never marry: "You'll fight before you'll marry." "We never fight," they protest. "You'll die then," she says. "Fight or die. That's what people do. They don't marry." Then she relents for a moment. "Maybe you'll be all right you two. But watch out you don't get her in trouble. You get her in trouble and I'll kill you."[23] The three alternatives are dying, fighting, and getting pregnant (followed by murder). All turn out to be one thing after all. This is metaphor run riot: every action leads to death, and style cannot, finally, escape it, says Limon.[24]

In *The Sun Also Rises*, which is not a war novel, Hemingway's bellicose attitude acquires an aesthetic dimension. Bullfighting may be "pure or false aesthetics": Romero's "purity of line" as opposed to the "false aesthetics of the bullfighters of the decadent period."[25] Whenever there is a duel, there is the temptation of a metaphorical connection of war with style itself: violence is performative for Romero, and personality emerges in his actions. Nevertheless, one end of the equation is missing: if there is a connection of the bullfight with the prose, will be find one of war with the bullfight? There is at least a metaphoric connection of the war-castrated Jake with the steers. If Romero's aesthetic ideal is expanded as follows – "holding the purity of line through the maximum of exposure" – and if sincerely working in the "terrain of the bull" gives the "sensation of coming tragedy,"[26] then what war, bullfighting, and writing have in common is an ideal of grace being at risk.

---

[19] Ibid., p. 13.
[20] Ibid., p. 289-290.
[21] Ibid., p. 18.
[22] Ibid., p. 50.
[23] Ibid., p. 108.
[24] John Limon, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994, p. 98.

[25] Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, New York: Scribner's, 1940, pp. 168, 215.
[26] Ibid., pp. 168, 213-214.

Whether one likes this or not, Hemingway's lifelong view was that war and bullfighting are alike. And then, to go a step further on the macho road of what we might call Hemingwayan war discourse, bullfighting, war and boxing are alike. War and bullfighting require grace under castration-anxiety, but the killing of an animal is spiritually superior to the killing of a man. Anselmo, representing one of Hemingway's moods, thinks in *For Whom the Bell Tolls*: "How could the Ingles say that the shooting of a man is like the shooting of an animal. In all hunting I have had an elation and no feeling of wrong."[27] Apparently, this would distinguish war from bullfighting, hunting, and fishing. Further, Romero's ideal of oneness with the bull is just what modern warfare, since the advent of machine guns, tanks, and bombing raids, prohibits. Or should the line be drawn between bullfighting and boxing? The black boxer in Vienna is a noble savage, but Cohn is contemptible. (The book seems to admire big boxers and despise small ones who fight smaller – Cohn is a middleweight trained as a featherweight.)

Carlos Baker's otherwise well-documented biography (Baker is also the editor of the author's massive correspondence) claims that Hemingway was willing to "teach his readers how to fish or shoot or watch a bullfight or a revolution."[28] It is worth mentioning here, just in passing, that, because of his wound while he was an ambulance driver in Italy during World War I, Hemingway had never tried to join the Spaniards in the famous chases with bulls in the streets, least of all to face a bull in the arena. In the manuscript of *The Sun Also Rises*, Hemingway pays as much attention to boxing as to bullfighting, but perhaps he omits the boxing exposition on the judgment, also recorded in Baker, that "boxing looked pale beside this great sport" of bullfighting.[29]

This passage about war writing seems to end ambivalently: "In the war in Italy when I was a boy I had much to fear. In Spain I had no fear after a couple of weeks and was very happy. Yet for me not to understand fear in others or deny its existence would be bad writing. It is just that now I understand the whole thing better. The only thing about a war, once it has started, is to win it – and that is what we did not do [in Spain]. The hell with war for a while, I want to write."[30]

One may read the above as 'to hell with war', which sounds even more anti-war than the title of *A Farewell to Arms*, but that would be a mistaken interpretation, I think, as it is based on an incomplete statement. What Hemingway says, actually, is 'The hell with war for a while, I want to write.' After a while, the author might come back to war, and then write another memorable novel. This interpretation is supported by other statements by Hemingway, such as the one in the introduction to *Men at War*, which, according to the subtitle, contains 'the best' war stories of all time: "Learning to suspend your imagination and live completely in the very second of the present minute with no before and no after is the greatest gift a soldier can acquire. It, naturally, is the opposite of all those gifts a writer should have."[31]

Not only is the war itself missing (after all, it is the war that disabled Jake) from *The Sun Also Rises*, but allusions to it are also deleted from the notebook version of the novel

[27] Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940, p. 442.
[28] Carlos Baker, *Hemingway, the Writer as Artist*, 4th edition, New Jersey: Princeton University Press, 1972, p. 244.

[29] Ibid., p. 129.
[30] Larry W. Phillips, *Ernest Hemingway on Writing*, Scribner, 1230 Avenue of the Americas, New York, 1984, p. 23.
[31] Ernest Hemingway, *Men At War: The Best War Stories of All Time*, New York: Crown, 1942, xxvii.

wherever possible. However, Hemingway's novels which deal with the First World War and the Spanish World War figure prominently, developing Hemingway's special war discourse and special war hero.

BIBLIOGRAPHY

BAKER, Carlos, *Hemingway, the Writer as Artist*, 4th edition, New Jersey: Princeton University Press, 1972.

BROOKS, Peter, *Reading For the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Vintage/Random House, 1984.

HEMINGWAY, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993.

HEMINGWAY, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940.

HEMINGWAY, Ernest, *Men At War: The Best War Stories of All Time*, New York: Crown, 1942.

HEMINGWAY, Ernest, *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York: Scribner's, 1938.

HEMINGWAY, Ernest, *The Sun Also Rises*, New York: Scribner's, 1940.

LIMON, John, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994.

PHILLIPS, Larry W., *Ernest Hemingway on Writing*, Scribner, 1230 Avenue of the Americas, New York, 1984.

REYNOLDS, Michael S., *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976.

THE DRAMATIC MODEL IN THE CONSTRUCTION OF CAMIL PETRESCU'S NOVELS

Ariana BĂLAŞA
University of Craiova

Abstract: Camil Petrescu stands out as a central figure in Romanian literature thanks both to the complexity of his novelistic and dramatic work and to his fondness for theoretical knowledge, reflected in a variety of literary themes and topics. A charismatic presence and an innovative writer with an open mind towards the new techniques in Western literature and philosophy, Petrescu often emerged as an unusual presence in a segment of literature, prose, which was plagued Romanian authors' constant lack of synchronization vis-à-vis Western literature. The connections which can be drawn between Petrescu's theoretical voice and his voice as a novelist and playwright are numerous and open up endlessly new ways of interpreting a series of writings which are deeply rooted in these theoretical endeavours.
Having failed as a playwright due to the nature of his theatrical formula, which was better suited for reading rather than for stage performance (the theatre 'of ideas'), Petrescu did excel, however, in applying the theatrical pattern to novels, not only in terms of structure, but also in terms of what he demanded from the actors, especially in the footnotes of Procust's Bed.

Keywords: Camil Petrescu, model, theatre, novel, theoretical.

Pe scena teatrului totul fiind joc de măşti, această funcţie este asumată de fiecare element al reprezentaţiei: decorul ascunde un spaţiu prozaic pentru a construi un altul, costumele, gesturile, mişcarea transformă actorul în altceva pentru a-l putea integra în lumea operei, iar spectatorul devine părtaşul mascării imperfecte, angrenat în acest joc de scenă. „căci masca, oricare ar fi ea, ascunde pe de o parte, şi scoate la iveală pe de alta, fiind, preponderent, un element vizual, şi impunându-se în primul rând ca imagine. Apoi, ea presupune o generalizare, o eliminare – dacă putem spune aşa – a individualului, optând, intuitiv, pentru soluţia <<realistă>> în sensul medieval al termenului, conferind, astfel, un soi de realitate <<scenică>> materială ideii abstracte. În acest fel, masca devine, de-a dreptul şi în totalitate, un adevărat semn al <<teatralităţii>>, în sensul cel mai larg al termenului."[1] Personajul dramatic, ca prezenţă virtuală care nu accede la existenţă decât în jocul scenic, e o potenţialitate imaginară în spaţiul lecturii; pe când personajul de roman e o „fiinţă de hârtie" (E. M. Forster), personajul teatral depăşeşte această condiţie, „întrupat" în actor.

Teoretician al de-teatralizării, în sensul coborârii vieţii de pe scenă, în stradă, Camil Petrescu pledează pentru un roman al cărui subiect capătă caracterul exemplarităţii numai în măsura în care existenţa trăită şi notată devine semnificativă pentru personaj şi nu pentru cititor. Dar cum teatrul trebuia să fie unul al „conflictelor puternice" şi al „zdruncinărilor de conştiinţă", spectatorul (sau cititorul) era inevitabil părtaş la această mistificare şi obligat la o (re)cunoaştere a problematicii existenţiale impuse. Eşuând oarecum în plan teatral, scriind un

[1] Rodica Grigore, *În spatele măştilor şi dincolo de ele*, în revista „Dacia literară", nr. 92 (5/2010), Anul XXI, pp. 117-118

teatru „de idei" destinat mai mult lecturii decât reprezentărilor scenice, rămas fără ecou în rândul spectatorilor, Camil Petrescu a excelat însă în aplicarea tiparului teatral în roman, atât la nivelul construcţiei, cât şi la nivelul cerinţelor pe care le impune actorului în subsolul paginilor din *Patul lui Procust*. Aşadar nu numai personajul poartă această amprentă (lat. persona, „mască de teatru"), ci întreaga operă, al cărei reprezentant este.

„Dramatizarea" naratorului, în concepţia lui Wayne C. Booth[2], implică disocierea naratorului de autor, prezenţa simultan perceptivă a ambilor, autorul îşi construieşte un alt eu în timp ce îşi creează opera, observatorii şi naratorii actori corespunzând distincţiei dintre narator şi actanţi.

Luând în discuţie criteriul conştientizării actului scrisului, naratorul camilpetrescian poate fi o ipostază a luciditǎţii înregistrării trăitului – după modelul din *Doctor Faustus* (Fred) al lui Thomas Mann sau a celei „naive", fără conştiinţa că vorbesc, gândesc sau scriu o „operă literară", după modelul lui Meursault (doamna T.), un statut ambiguu având Ştefan, deoarece puţinele sale referiri explicite la faptul că scrie nu îndreptăţesc cititorul să-l califice ca narator ce îşi asumă pe deplin acest rol. Această raportare la actul de a scrie va avea consecinţe în alternarea secvenţelor de scenă şi de rezumat, în raportul dintre *telling* şi *showing*. Naratorul care declară ostentativ că „povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întâmplări şi bucurii, întocmai, dar parcă le simţi altfel..." nu se va mulţumi să prezinte numai povestea după-amiezii de august, ci va interveni în „text" cu mici enclave pentru a-şi preciza poziţia.

În *Patul lui Procust*, spaţiul de joc propriu-zis al romanului este o suită de reflecţii, monolog interior şi notaţii ale stărilor interioare, iar scena după-amiezii de august este patul Emiliei, spaţiu al non-comunicării, al pseudo-dialogului. Teatrul, artă a rostirii cuvântului, oferă în relaţia dintre Fred şi Emilia o comunicare ratată, care nu se mai realizează complet nici la nivelul verbal, nici la nivelul gestual (atingere, îmbrăţişare). Paradoxal, această atmosferă reuşeşte să creeze o lume, confirmând reflecţia lui Max Picard că „nu ne putem reprezenta o lume care să fie numai a cuvântului, în schimb ne putem reprezenta o lume care să fie numai a tăcerii."

Ceea ce reprezintă culisele (notele de subsol) – mască pentru camuflarea materiei ordinare a romanului tradiţional – permite identificarea unor elemente specifice artei teatrale: intrarea în scenă a personajelor, orientarea lor în materia de ficţiune, prezenţa scenelor şi a dialogului, a „vocilor" etc.

Ficţiunea epistolară, care multiplică punctele de vedere şi vocile într-o construcţie tradiţională, prin adoptarea diferită a vocii de către un emiţător şi un destinatar cu roluri interşanjabile, are în *Patul lui Procust* un statut aparte. „Răspunsul" la scrisorile doamnei T. apare în notele de subsol şi se constituie într-o explicaţie auctorială, în vreme ce corespondenţei lui Ladima i se răspunde prin comentariile lui Fred – funcţie preluată de la autor, fără a se deghiza însă, deoarece nu e constrâns să împrumute nume sau atitudini străine.

Pentru organizarea materiei „din susul" paginii, fiecare intervenţie „scriptică" are un rol bine definit: scrisorile doamnei T. ca uvertură la dialogul dintr-*O după-amiază de august* (nucleul propriu-zis), *Epilogurile* – replici ale orchestrărilor de acorduri. Gestul lui Fred de a înmâna textul caietelor sale Autorului echivalează cu intenţia de a transforma documentarul în operă de ficţiune. Însă prin înmânarea aceloraşi caiete doamnei T. de către Autor, acesta renunţă la rolul de regizor (care dirija din culise desfăşurarea evenimenţială), de creator (al textului romanului) pentru a deveni spectator – textul este destinat scenei, adică vieţii în care fiecare îşi joacă (Emilia) sau îşi scrie rolul, ca propriu textier (doamna T., Ladima, Fred

[2] v. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1976

Vasilescu), executând partitura pe care şi-a rezervat-o interpretării şi de aceea Autorul nu ştie mai multe decât „spune".

Intrarea în ficţiune, la spectacolul propus de după-amiaza de august se făcuse prin periplul eliptic al scrisorilor doamnei T., ieşirea se face printr-o dublă enigmă (a lui Ladima şi a lui Fred), cititorului revenindu-i rolul de spectator al spectacolului propus de roman.

Prin desfăşurarea principalelor semnificaţii ale funcţionării elementelor constitutive în textului dramatic camilpetrescian, şi analizarea instrumentului esenţial, limbajul teatral, este necesară şi evidenţierea modului în care acesta din urmă se aplică structurilor semnificante narative. Astfel că ceea ce numim dublă enunţare teatrală, care presupune prezenţa simultană a discursului de personaj destinat unui alt personaj, dar şi discursului de autor destinat unui spectator, (cele două tipuri ale discursului având statut logic diferit), îşi asumă o dublă existenţă în planul scriiturii.

Observăm că această dublă enunţare nu aparţine exclusiv domeniului teatral, ci se extinde şi la spaţiul narativ, din vreme ce se regăseşte în povestirea homodiegetică cu destinatar ficţional, prezent în text, şi implică existenţa unui destinatar care este cititorul însuşi. Dublă este şi deschiderea din romane, mai ales în notele substanţiale din *Patul lui Procust*, care tind să concureze prin problematică, scrierile propriu-zis teoretice. Dar dialogul tinde să capete un alt caracter în textul narativ, căci el se bazează preponderent pe corespondenţă, interesant fiind în acest mod, tocmai actul de a scrie care presupune şi implicaţii de ordin existenţial sau, de ce nu, devine chiar un mod de recunoaştere a existenţei protagoniştilor. Aceasta este modalitatea lor principală de a acţiona. Dialogul prin corespondenţă capătă de asemenea şi funcţia de a trasa o paralelă între destine.

Debutul romanului se axează pe literaturizarea scrisorilor prin deturnarea lor de la destinatarul de drept, şi tocmai acest artificiu narativ este un prim indiciu al ficţionalităţii şi al încercării de structurare a materiei narative.

Noutatea şi originalitatea operei camilpetresciene constă în faptul de a fi un roman despre roman, despre a scrie despre însuşi procesul scrierii, împlinind astfel ceea ce s-ar putea numi fenomen al autoreferenţialităţii. Notele împrumută tonul binecunoscut al pamfletului când vorbeşte despre „meşteşugul", „meseria" pe care arta actoricească o presupune.

Remarcăm aceleaşi accente violente şi în ceea ce priveşte „stilul" scriitoricesc, deşi această condamnare a stilului nu implică automat supremaţia spontaneităţii, e vorba mai degrabă de o poetică subtilă care presupune asumarea unei strategii narative proprii. Aplicarea acesteia la structurile romaneşti este analogă cu elementul spontaneităţii de grad secund, a spontaneităţii mimate, cu pretenţii de autenticitate, aşa cum tehnicile pe care le propunea în teatru commedia dell'arte aduceau în prim plan elementul improvizaţiei, fiind vorba desigur de un efort al elaborării.

S-ar putea contura o paralelă cu jocul registrelor narative din *Patul lui Procust* unde notele autorului din subsolul paginii (uneori destul de ample), pe marginea „documentelor" înfăţişate dezvoltă, cu certitudine, experienţa anterioară a dramaturgului şi aderarea la un sistem de valori comun întregii activităţi literare care vizează instituirea autenticităţii. Intertextualitatea dobândeşte un loc important în logica textului prin aceste manifestări.

Prin toate acestea textul narativ capătă relevanţă din perspectiva analogiilor ce decurg inevitabil din însoţirea lui cu textul dramatic propus de autor. Teoretician declarat al poeticii autenticităţii, romancierul Camil Petrescu nu se putea pronunţa decât în favoarea restrângerii câmpului narativ, la ceea ce Gérard Genette numea în *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, povestire de tip „personal" sau „la persoana întâi" şi anume, aceea care dezvăluie statutul naratorului homodiegetic. Acesta îşi îndeplineşte rolul în povestire atunci când este el însuşi personaj al întâmplării, şi astfel vocea „eului-narator" se suprapune cu aceea a „eului-erou". În acest mod se face diferenţierea de celălalt tip al naraţiunii pe care povestirea heterodiegetică îl presupune, caracteristicile vocii narative reducându-se în esenţă la

deosebirea de persoană, cititorul îl descoperă în acest mod pe naratorul neimplicat, aflat în afara povestirii care devine aici o povestire impersonală, desfăşurată la „persoana a treia". Naratologia subliniază aici statutul povestitorului, care nu este unul dintre personaje.

Cele câteva consideraţii sumare asupra statutului instanţei narative, ne pot ajuta să refacem traseul parcurs de personalitatea scindată a naratorului în spaţiul ficţional al romanului *Patul lui Procust*. Implicarea vocii narative, participantă la desfăşurarea evenimentelor, este o pledoarie în favoarea onestităţii scrierii, a credibilităţii şi a posibilităţii de a susţine principiul autenticităţii ce străbate de altfel, întreaga creaţie a autorului.

Căutarea unor personaje, „naratori in potentia" presupune tot aceeaşi dominantă a autenticităţii pentru că, aşa cum afirmă autorul, vorbind despre coordonatele structurale ale operei lui Marcel Proust, „Nu putem cunoaşte nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înşine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conţinut sufletesc..."

În *Patul lui Procust*, „dosarul de existenţe" se realizează pe baza surselor „scriptice" înrudite cu genul nonficţional al autobiografiei: scrisorile doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu, scrisorile intime ale lui G. D. Ladima.

Astfel strategia narativă e susţinută de mai multe planuri, focalizarea nu mai este în acest caz unică, aşa cum se observă în romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* care dezvoltă tipul naraţiunii homodiegetice susţinută doar din perspectiva protagonistului Ştefan Gheorghidiu. Aici regăsim ceea ce s-a numit „o structură voit policentrică, pluridimensională, în care jocul centrilor şi al axelor de semnificare degajă o polisemie bogată, în principiu mereu deschisă. Ceea ce nu exclude în *Patul lui Procust* nici ierarhizările de perspectivă".

Dar tocmai „jocul iradierilor multiple (şi coexistente) de sens şochează într-o astfel de structură literară complexă." Ele au în vedere de fapt axarea pe o problematică a comunicării esenţială în roman dincolo de sintaxa textului, către semantica lui şi anume către semnificaţia „dosarului de existenţe" oferit spre lectură cititorilor săi. „Dealtfel, pentru înţelegerea unor referinţe din aceste scrisori, sunt negreşit necesare câteva lămuriri, fie şi cu preţul unui ocol chiar de la început. Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. Am avut întotdeauna convingerea – şi azi mai înrădăcinat ca oricând – că „meseria", „meşteşugul" sunt potrivnice artei. În cronicile mele de teatru, de pildă, am cerut adesea, gândind că numai astfel se va regenera arta actoricească la noi ca directorii de teatru să încerce să-şi recruteze interpreţii principali nu dintre ucenicii care au făcut conservatoarele, cât mai ales atrăgând în lumina rampei dintre personalităţile care şi în alte regiuni şi-au dovedit capacitatea de creaţie. (...) Dar teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităţilor puternice şi al dislocărilor de conştiinţă. (...) Arta teatrului are nevoie tocmai de firi de structură excepţională."[3]

Esenţial în fragmentul citat este tocmai procesul intertextual care dezvăluie de fapt o complementaritate cu alte texte, (cu „cronicile teatrale") iar în acest mod se poate spune că i se induce cititorului o lectură în dublu sens. De aceea, cititorul este invitat să colaboreze la procesul scrierii, în direcţia întregirii semnificaţiilor. Astfel semnalele emise de autor îşi selectează într-un anumit fel auditoriul, iar în subtext se prefigurează existenţa tipului de „Cititor Model" care presupune, potrivit consideraţiilor lui Umberto Eco (în *Lector in fabula*), existenţa unei „competenţe enciclopedice specifice". Tot el numeşte autorul şi cititorul, „strategii textuale" care împreună contribuie la construirea şi instituirea unui sens în logica textului. Notele capătă importanţă prin capacitatea lor de a institui o adevărata poetică a lecturii. Notele de subsol au rolul de a institui aici un plan secund, asemănător aceluia al dramaturgului care vorbeşte în indicaţiile didascalice ale textului dramatic. Fireşte, nota trimite cititorul la un text de referinţă, Genette afirmând că avem de-a face şi cu un destinatar

[3] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, pp. 5-6

al notelor, pentru că ele se adresează în principal, cititorului textului. Nota de subsol are de asemenea, uneori, funcţie de digresiune sau de comentariu. Tot prin modalitatea digresivă încearcă şi autorul sa-şi reafirme teoriile teatrale, abandonând parţial materia epică în care ne iniţiază autorul (pe care l-am putea numi convenţional, neavizat), ipostaziat în figura doamnei T.

De altfel, vom regăsi „dislocările de conştiinţă" proprii personajelor teatrale, sau „firile de structură excepţională" invocate, întrupate şi în aceste „êtres de papier" ale configuraţiei romaneşti.

Vocea autorului, din subsol, care îşi propune să organizeze un adevărat „dosar de existenţe", compus din mărturiile scriitorilor (în aparenţă ocazionali), este pe de altă parte îndreptată spre căutarea unui potenţial personaj în piesa sa *Act veneţian*, astfel încât, tot în această notă care face un adevărat elogiu al regiei autentice teoretizate de dramaturg, insinuează şi posibilitatea ieşirii personajului, a doamnei T., din paginile ficţiunii. Intenţia tinde să capete, pentru cititor, în procesul lecturii, amprenta autenticităţii.

„Eu credeam însă că doamna T. ar fi putut arăta posibilităţile de mare artistă şi aş fi fost bucuros să apară în *Act veneţian* de pildă. (...) Nu înaltă şi înşelător slabă, palidă şi cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) şi mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice (având, pe deasupra, un comerţ, la propriu şi la figurat, cu arta şi cetitul), doamna T... ar fi dat o viaţă neobişnuită rolurilor de femeie adevărată. (...) Firul care mă dusese la gândul spectacolului era că realiza două dintre indicaţiile pe care, în paranteză, le impuneam eroinei din *Act veneţian*. (...) Vorbea adică „repede, cu pauze inteligente între propoziţiunile frazei", nu cu acele penibile pauze între silabe care constituie ceea ce se cheamă în lumea teatrală, „dicţiunea" (...) Atunci privirea ei vie, ca a unui hipnotizator liniştit spunea mai întâi singură fraza în aşa mod că vorbele nu făceau parcă decât să repete ce au spus ochii", chiar cum ceream eu în cealaltă indicaţie care păruse, cum mi-am dat seama, mai târziu, în timpul repetiţiilor, cu altă interpretă, de neînţeles." [4] (s.n.)

Prin acest amplu discurs asupra capacităţii eroinei de a deveni exponent dramatic, se poate stabili o paralelă cu fragmentul omonim, prin care este caracterizată Alta, eroina *Actului veneţian*, pentru care „fiecare frază o precede cu privirea, aşa că pare că vorba nu repetă decât ce au spus întâi ochii..."

Prin intertextualitate se face referire la o experienţă presupusă a cititorului care este invitat să părăsească şi el spaţiul ficţiunii, iar acest periplu al cunoaşterii care obligă la transcenderea textului, denumeşte ceea ce Eco denumea în studiul său intitulat *Şase plimbări prin pădurea narativă*, „plimbări inferenţiale". Desigur că acestea nu sunt altceva decât nişte „plimbări imaginare în afară de pădure" (metafora pădurii defineşte însăşi structura narativă, cu asumarea tuturor implicaţiilor de ordin semantic dar înseamnă şi acceptarea simultană a existenţei unui spaţiu susceptibil în permanenţă de a fi supus explorării). Procesul receptări se împlineşte (cu succes) întotdeauna hors du texte, dacă cititorul este deja un cunoscător al intertextului dramatic, sau chiar al celui romanesc, prin referirea ulterioară (tot în spaţiul rezervat notelor de subsol) la romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

Una dintre caracteristicile pe care nu le putem omite ar fi reprezentată şi de strategia autorului, atunci când scoate în evidenţă caracterul facultativ al lecturii acestor însemnări din subsol, prezente doar „pentru cititorii care au mai mult timp liber", sau cu referire la unul din poemele lui Ladima, expus tot infrapaginal, „pentru cititorii care vor s-o cunoască", iar uneori, într-un post-scriptum auctorial, se aduce o explicaţie mai amplă cu referire la statutul acestora: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul e ficţiune pură. Chiar dacă

[4] Camil Petrescu, *op. cit.*, ed. cit. pp. 7-8

unele întâmplări, aci anonime, sunt născute prin sugestie dintr-altele, care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie ale autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare."[5]

În acest procedeu se poate recunoaşte şi sublinia o adevărată „poetică a rupturii," iar notele infrapaginale dezvoltă şi o strategie interesantă care vizează destinatarul şi acţiunea asupra acestuia, iar dacă destinatarul notelor trebuie să fie în mod firesc cititorul textului, autorul instituie condiţia lecturii facultative a acestora. Procesul este evidenţiat şi de Genette în lucrarea amintită, care afirmă în acest caz, că notele nu se adresează în consecinţă decât unor anumiţi cititori interesaţi şi de eventualele consideraţii complementare sau digresive prezente aici, aşa încât au şi o funcţie accesorie în ordinea textului, (pe lângă cele de explicitare sau digresive).

O lectură specializată ar putea recunoaşte aici semnele unui proces de captatio benevolentiae prin care autorul urmăreşte tocmai să anime interesul cititorului său, invitându-1 într-o manieră subtilă şi indirectă la lectură. O intenţie similară este regăsită şi în consideraţiile teoretice ale autorului cu privire la statutul indicaţiilor regizorale ale textului dramatic, aşa cum mărturisea autorul în *Addenda la Falsul tratat*: „… comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sunt o tradiţie şi o necesitate, desigur şi din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfăţişează în genere el însuşi, celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreţi…".[6]

Aşadar nu putem recunoaşte aici decât tot acele deziderate ale dramaturgului pe care le cerea împlinite în textul teatral. Dar pe de altă parte analogia care se instituie vizează mai ales statutul facultativ al acestor note (fie ele regizorale – teatrale, fie note infrapaginale – narative) care se referă la lectura facultativă pe care o „recomandă", căci. acestea sunt destinate tocmai cititorilor avizaţi, şi în măsură să le recepteze chiar în sensul dorit de autor, in planul narativităţii acest lucru relevă ideea intenţiei de a modela propriul cititor, de a-i orienta către lectură, de a-şi construi în definitiv un adevărat „cititor model".

Notele joacă un rol şi în completarea imaginii propriu-zise a personajelor, ele relevă faptul că autorul abandonează construcţia clasică, acea compartimentare fixă în planuri narative deosebite, cum ar fi acela al personajelor şi al autorului, aici aceste două perspective fiind conjugale, în vederea susţinerii poeticii autenticităţii. Preocuparea constantă pentru fenomenul teatral este evidentă chiar şi prin personajele pe care le regăsim în text şi în legăturile (mai mult sau mai puţin calitative) pe care acestea le au cu lumea teatrală. Astfel că în *Patul lui Procust*, prin figura vulgarei actriţe Emilia Răchitaru, nu intenţionează decât să incrimineze în subtext, realitatea teatrală degradată a momentului.

Una dintre sursele notei (de subsol) este identificată în textul ştiinţific, de către Genette, astfel că şi acest lucru nu ar putea fi decât un argument în favoarea principiilor autenticităţii şi al verosimilităţii faptelor cuprinse în „dosarele de existenţe" pe care le construiesc pe rând mărturiile doamnei T., şi mai apoi cele ale lui Fred Vasilescu.

În urma acestor consideraţii, nu putem decât concluziona, în maniera proprie lui G. Genette: „Si la note est une maladie du texte, c'est une maladie qui, comme quelques autres, peut avoir son bon usage." [7]

Aceeaşi structură dramatică se reflectă în toate dramele conştiinţei eroilor camilpetrescieni, deoarece intenţionalitatea de tip cognitiv şi tensiunea lăuntrică ce presupune implicit dorinţa de a cunoaşte (iubirea sau sensul existenţei relevat prin iubire) se răsfrânge asupra vieţii interioare a unor personaje precum Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ştefan

[5] idem., *ibid*., p. 163
[6] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", p. 153
[7] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987, p. 330

Gheorghidiu, Fred Vasilescu sau Ladima, care îşi asumă aproape perseverent şi cu luciditate, propria existenţă în mod fatal legată de trăirea dilematică.

Bibliografie

Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Editura Univers, 1976.

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bucureşti, Editura Univers, 1991.

Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Constanţa, Editura Pontica, 1997.

Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Bucureşti, Editura Univers, 1994.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987.

Rodica Grigore, *În spatele măştilor şi dincolo de ele*, în revista „Dacia literară", nr. 92 (5/2010), Anul XXI.

Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978.

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.

Camil Petrescu, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, Bucureşti, Editura Minerva, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", 1971.

DENIS DIDEROT: À LA RECHERCHE DE LA « LUMIÈRE DES LUMIÈRES[1] »

Elena Mihaela ANDREI
"Apollonia" University of Iași

Abstract : The ambivalence or the ambiguity of Diderot's thought constitutes, besides all, his originality. His need for the Lights of reason, but also of the spiritual dimension, his critical mind, but also his quest of the mystery are found in his conduct of life, the last one being the real source of his work. The man of the reason is not exclusively the man of the barricades or the man of the non-compromise, but also the man of the borders. In order that the freedom of thought could work and escape the authority (that the German philosopher Kant evoked, for example, in his very well known article entitled "Was ist Aufklärung?"), it needs pure or/and gravitational borders.

Keywords: light(s), enthusiasm, enlightenment, rationis lux, barricades, borders

Le XVIIIe siècle est le siècle des penseurs radicaux[2], mais aussi le siècle de Malebranche, de Diderot, de Swedenborg, de Saint-Martin, d'Eckartshausen, de Rousseau, de Joseph de Maistre ou de Madame de Staël. Et, curieusement ou non, dans le ventre du Crocodile[3] vont cohabiter, au moins pour un temps, les hommes à la recherche de la « prospérité dans la lumière », ceux à la recherche de la « lumière des lumières » et les « hommes du désir[4] ». L'« étrange prodige que cette conjonction des contraires: *siècle de désir et siècle de raison*[5] » provoque-t-il l'indigestion au crocodile ou non ? Si l'on pense à Diderot, il peut être l'un des meilleurs exemples que l'on puisse citer dans ce contexte.

Diderot, le défenseur de la raison et de l'esprit critique qui soutient vigoureusement l'effort de « multiplier sur le terrain français les centres de lumières[6] », est à la fois le sympathisant et le critique acerbe des théosophes (au sens d'illuminés). Comme les critiques l'ont remarqué, Diderot des *Pensées philosophiques*, de l'*Interprétation de la Nature* ou de la *Promenade du Sceptique* n'est plus le même dans *Le rêve de d'Alembert* ou dans la *Lettre sur*

---

[1] L'expression est empruntée de Mme de Staël: « (…) car s'il y avait une vérité philosophique ou naturelle, une vérité enfin qui combattit la religion, cette religion ne serait pas ce qu'elle est, la lumière des lumières. » (voir Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Préface par M. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1839, p. 521).

2Que l'on songe par exemple à Voltaire, d'Holbach, Fontenelle, Bayle, Condorcet, *etc*.

3 L'image symbolique qui représente la France du XVIIIe siècle et que l'on rencontre dans un livre signé Louis Claude de Saint- Martin (1743-1803), *Le crocodile ou La guerre du bien et du mal arrivée sous le règne du Louis XV; Poème épiquo-magique en 102 chants dans lequel il y a de longs voyages, sans accidents qui soient mortels; un peu d'amour sans aucune de ses fureurs; de grandes batailles, sans une goutte de sang répandue; quelques instructions sans le bonnet de docteur; et qui, parce qu'il renferme de la prose et des vers, pourrait bien en effet, n'être ni en vers, ni en prose*, Paris, Librairie du Cercle Social, 1976.

4 L.C. Saint-Martin, *L'homme du désir*, édition établie et présentée par Robert Amadou, Paris, Rocher, 1979.

5 Gérard Gayot et Michel Pécheux, « Recherches sur le discours illuministe au 18e siècle: Louis-Claude de Saint-Martin et les "circonstances" », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisation,* n. 3-4, 1971, p. 681.

6 Roger, Jacques, « La lumière et les lumières », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 20, 1968, p. 174.

les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Pour que l'on puisse donner crédit à la pertinence de cette remarque, il fallait trouver et donner des exemples concrets dans son œuvre littéraire. Notre but n'est pas pourtant d'inventorier ou de multiplier les exemples, mais de dégager plutôt les traits spécifiques de la pensée de cet écrivain, c'est pourquoi nous nous penchons seulement sur quelques fragments, tirés de l'article « Théosophes », que Diderot rédige pour l'*Encyclopédie*. Il nous semble que ces passages sont assez suggestifs par rapport à ce que l'on entend par l'ambivalence ou par le dualisme de la pensée de cet auteur:

Théosophes, voici peut-être l'espèce de la philosophie la plus singulière. Ceux qui l'ont professée, regardaient en pitié la raison humaine; ils n'avaient nulle confiance dans sa lueur ténébreuse et trompeuse, ils se prédisent éclairés par un principe intérieur surnaturel et divin qui brillait en eux, et s'y éteignait par intervalles, qui les élevait aux connaissances les plus sublimes lorsqu'il agissait, ou qui les laissait tomber dans l'état d'imbécillité naturelle lorsqu'il cessait d'agir; qui s'emparait violemment de leur imagination, qui les agitait, qu'ils ne maîtrisaient pas, mais dont ils étaient maîtrisés, et qui les conduisait aux découvertes les plus importantes et les plus cachées sur Dieu et la nature: c'est ce qu'ils ont appelé la *théosophie* […] Les théosophes ont passé pour des fous auprès de ces hommes tranquilles et froids, dont l'âme pesante ou rassise n'est susceptible ni d'émotion, ni d'enthousiasme, ni de ces transports dans lesquels l'homme ne voit point, ne sent point, ne juge point, ne parle point, comme dans son état habituel […] Ils se croient inspirés, et ils le sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle et divine, mais par une prudence particulière et extraordinaire […] Les passions ont chacune leur physionomie particulière. Les traits s'altèrent sur le visage à mesure qu'elles se succèdent dans l'âme. Le même homme présente donc à l'observateur attentif un grand nombre de masques divers […] L'enthousiasme est le germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises […] Le monde intérieur est la figure de l'homme; l'homme est le monde occulte, car les choses qui sont visibles dans le monde, sont invisibles dans l'homme; et lorsque ces invisibles dans l'homme se rendent visibles, les maladies naissent […] Socrate avait son démon, Paracelse le sien, et ce n'étaient l'un et l'autre ni deux fous ni deux fripons, mais deux hommes d'une pénétration surprenante, sujets à des illuminations brusques et rapides, dont ils ne cherchaient point à se rendre raison[7].

Retenons de ce fragment la « raison ténébreuse et trompeuse », le monde « intérieur et occulte », choses « visibles et invisibles », théosophes « éclairés, inspirés, fous » *vs* les « hommes tranquilles et froids » et l'enthousiasme comme « germe de toutes les grandes choses ». Il paraît que le « rationalisme froid » et les « hommes froids » se déterminent réciproquement, tandis que les théosophes et les illuminés sont plutôt caractérisés comme ayant un caractère plein d'émotion et d'enthousiasme.

Dans un autre ordre d'idées, on peut constater que Diderot n'utilise nulle part dans ce fragment, cité ci-dessus, la dénomination d'*illuminé*, mais celle de *théosophe*. Remarquons toutefois que le portrait du théosophe qu'il brosse est presque analogue au portrait qu'on donne couramment de l'illuminé dans les dictionnaires du XVIIIe siècle. Il faut prêter attention dans ce contexte au fait que l'on distingue trop rarement d'une manière claire les deux substantifs- illuminé et théosophe- pour qu'on puisse dégager et montrer les traits qui pourraient les séparer, du reste on les considère synonymes.

7 Diderot, Denis, *Œuvres complètes* III, Ier partie contenant *Dictionnaire Encyclopédique, JO-PO*, Paris, A. Belin, 1818, p. 723-774; l'auteur français s'inspire presque littéralement du chapitre *De Philosophis mosaicis et christianis* de l'ouvrage en latin, signé par Jacob Brucker: *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, Leipzig, 1741.

Il nous paraît également important de mettre en évidence la manière dont se définit l'illuminisme (en tant que théosophie) par rapport à la théologie et à la philosophie rationnelle, puisque, selon certains critiques, la confusion entre ces mots, si elle se produit, pourrait déplacer les cadres conceptuels de chacune d'elles, les superposer et générer ainsi des ambiguïtés. Fabre d'Olivet, et plus tard les adeptes de ses théories, soulignaient que la théosophie commence où cesse la philosophie rationnelle et finit là où commence la théologie. Nous avons l'impression que ces limites tracées par Fabre d'Olivet ne sont pas si tranchées, au contraire les doctrines s'intègrent et se nourrissent sans cesse.

Dans la première phrase de cet article de Diderot sur les théosophes, on trouve le mot « philosophie »: « Théosophes, voici peut-être l'espèce de la philosophie la plus singulière ». Comment faut-il comprendre cette association entre théosophe et philosophie ? Quelle est l'acception que Diderot aurait pu donner au mot philosophie ? S'agit-il d'une philosophie rationnelle (comme dans le cas de Fabre d'Olivet) ou d'une philosophie chrétienne qui l'une et l'autre sont les plus singulières? Ou bien la philosophie et les philosophes comme la théosophie et les théosophes portent déjà en eux les signes de leur décadence? Quoi qu'il en soit, l'ambivalence de la pensée de Diderot persiste. Car, si on prend le sens que les dictionnaires des Lumières donnent au mot *philosophie*, c'est-à-dire, celui de raison (contrairement au mot théologie qui désigne à la fois raison et sentiment) ou, plus récemment, le syntagme par lequel Viatte nommait la philosophie du XVIIIe siècle comme « l'implacable philosophie qui détruit les mythes consolants », alors la pensée contradictoire et ambivalente de Diderot peut derechef être mise en discussion et analysée.

Si nous admettons donc l'équivalence entre raison et philosophie, nous pouvons alors dire que c'est la raison elle-même qui, une fois devenue « la plus singulière », ouvre la voie aux théosophes à la folie que Diderot nommait. Ce malentendu que l'article de Diderot naît dans l'esprit du lecteur, pourrait être clarifié si on voit déjà dans l'usage des termes *philosophie et théosophes* le signe d'une dégradation. De plus, si on pense à la date de la publication de l'article écrit par Diderot pour l'*Encyclopédie*, on pourrait constater du point de vue historique et culturel que l'on était déjà en plein phénomène de décadence de certaines doctrines et significations des concepts.

Jean Yves Durand reprend, pour sa part, un passage d'un livre de Robert Darnton qui porte sur les Lumières et où l'on peut trouver à nouveau ce qualificatif de « froid » avec la même acception que Diderot lui donne. Durand situe la fin des Lumières une fois avec le mesmérisme et notamment « lorsque simultanément à la profusion des cosmologies populaires, les Français lettrés […] ont tendance à rejeter *le froid rationalisme* […] en faveur d'une nourriture intellectuelle plus exotique et aspirent à une science enveloppée de mystère qui dépasse la raison[8]. » Comme nous avons pu le montrer, Saint-Martin, Jacob Boehme, Martinès de Pasqually ou Swedenborg valorisent, chacun à sa manière, le sentiment révélateur d'énergie et de lumière divine que l'espace intime, celui de l' « église intérieure », cache au détriment du « rationalisme froid ». En forçant un peu le contexte, on peut se demander si ce n'est pas ce rationalisme froid que les pré-romantiques- héritiers de l'illuminisme et des illuminés consacrés ou minores- rejettent en faveur de l'imagination exploratrice de nouveaux espaces géographiques plus exotiques ou des espaces mentaux excentrés de la raison et recentrés dans le rêve, l'hallucination, le délire plus au moins raisonnés? Sans développer cette idée, nous nous contenterons d'anticiper le livre, en deux volumes, d'Auguste Viatte qui porte sur les sources occultes du Romantisme. En gros, l'auteur y réussit à mettre en question et à montrer l'influence que l'illuminisme et les autres doctrines, parmi lesquelles l'occultisme, l'ésotérisme, le gnosticisme, ont eue dans l'inspiration de « petits romantiques »

8 Robert Darnton, cité par Jean Yves Durand, *Des Lumières aux illuminés ? Le regain des ésotérismes*, Paris, Bayard, 1998, p. 519; c'est nous qui soulignons.

et, implicitement, dans le développement du romantisme français en tant que doctrine littéraire.

Dans l'une des études que Jean Fabre consacre à Diderot, on peut lire que même si cet auteur français s'est toujours laissé guider par la raison, il n'a pas pu rester insensible aux rêveries des illuminés sur l'unité de l'univers, sur l' « abolition des confins ou sur la réversibilité de la matière et de l'énergie[9] ». Paradoxalement ou non, c'est justement cette ambivalence subtile qui permet à la fois à l'écrivain français des *Pensées philosophiques* de sympathiser avec les théosophes et d'ironiser sur leurs chimères. Dans ce contexte, nous rappelons l'avis de Mortier qui affirme que Diderot se montre ironique envers les « chimères » des théosophes, mais qu'il apprécie pourtant ces théosophes « en ce qui les opposent à un rationalisme étriqué: leur faculté d'enthousiasme et d'émotion, leurs illuminations soudaines, leur sens de l'analogie universelle[10] ». L'enthousiasme[11] auquel Diderot accordait sans réserve son crédit et qui revient assez souvent sous la plume des critiques intéressés du XVIIIe siècle, définit très bien, à travers les diverses acceptions qu'on lui donne, le mouvement de pensée qu'on nomme illuminisme; c'est un concept clé qui désigne le contraire de ce que les lumières de la raison visent. On peut d'ores et déjà noter que l'enthousiasme trouvera pleinement son importance et sera vraiment réhabilité dans les écrits de Mme de Staël, plus particulièrement, dans *De L'Allemagne* où l'écrivaine lui consacre d'ailleurs un chapitre entier.

Y. Belaval ajoute, pour sa part, que l'ironie de Diderot à l'égard de tout ce qui renvoie au mysticisme « n'est pas exclusive d'un intérêt passionné pour les manifestations d'enthousiasme, de l'imagination, du génie des illuminés allemands[12]. » Cette ambivalence de la pensée de Diderot, stratégique ou non, pourrait être, au moins, la recherche d'adaptation au siècle et, implicitement, à une compréhension de la raison et du mysticisme défini, au sens le plus large, comme une relation de complicité. Cependant, si on admet que

> l'illuminisme l'attirait, l'occultisme était condamné par lui et l'ésotérisme le rebutait […] Car si l'attitude de Diderot en face de l'illuminisme et surtout des illuminés n'est pas celle d'un adepte, elle est comme nous dirions aujourd'hui d'un sympathisant. […] C'est en toute lucidité d'esprit que Diderot a admis la convergence ou l'interférence en sa pensée de deux traditions, tendances ou exigences: celle du rationalisme expérimental et celle de l'illuminisme pré ou para scientifique[13].

Définir l'attitude de Diderot envers l'illuminisme et les illuminés en termes de sympathie est, à notre avis, l'une des meilleures façons que Beleval a pu choisir pour réussir à mettre en évidence l'ambivalence de la pensée de l'écrivain français. Sympathiser, contrairement au sentiment d'empathie, signifie à la fois s'impliquer personnellement, donc avoir l'âme polarisée et rester pourtant centré, c'est-à-dire, vivre la sympathie intelligemment. Autrement dit, Diderot vit sa sympathie lucidement, ce qui lui permet de ne pas se perdre dans l'autre, mais de jouer à la fois avec deux tendances, non en relation d'opposition, mais dans

9 Fabre, Jean, « Diderot et les théosophes », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1961, p. 221.
10 Mortier, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Droz, 1969, p. 52.
11 Sur cette question voir l'article de Roland Mortier dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 403-407.
12 Belaval, Yvon, « Lumière et illuminisme », in *Lumières et Illuminisme*, Actes du Colloque International (Cortona, 3-6 octobre 1983), Textes réunis par Mario Matucci, Pisa, Pacini Editore, 1983, p. 14.
13 Fabre, Jean, « Diderot et les théosophes », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1961, p. 220- 222.

une dialectique qui arrive à intégrer, comme dans un processus alchimique, l'une et l'autre de ces tendances dans un seul espace mental.

En revanche, si Fabre nie les sources occultes de la pensée de Diderot, son collègue M. Ehrard soutient exactement le contraire. Compte tenu de l'atmosphère intellectuelle dans laquelle se développe et s'épanouit la pensée de Diderot, Ehrard lance l'idée que « l'intuition maîtresse de Diderot n'est pas sans *affinités* avec les vieilles méditations alchimiques[14].» Même si on reconnaît l'impossibilité de valider l'idée d'une filiation directe entre Paracelse ou Francis Colonna par exemple et Diderot, on a cependant considéré qu'une « influence indirecte » entre les deux premiers et l'auteur français n'est pas exclue: « Quand, à la manière de Colonna, Diderot fait naître la *sensibilité active* de la *sensibilité inerte*, n'explique-t-il pas précisément le visible par l'invisible[15] ? » Si on réussit à pénétrer l'hermétisme des théories élaborées par Paracelse, on comprendra que l'invisible, avant d'être le générateur de toute naissance (« Tout émane du dedans et naît des invisibles et occultes [16] »), ne s'oppose pas au visible, donc au réel, au contraire, il est aussi bien le réel, la réalité visible; il est dans le visible. Il nous reste à formuler l'idée que Diderot, loin de se proposer une démarche aussi théorique et aussi complexe que Paracelse ou Colonna avaient adoptée, cherche, lui-même, à sa manière, l'invisible dans le visible, donc, la lumière dans les lumières.

Un autre aspect qui attire vraiment notre attention, c'est la distinction que le critique Fabre fait entre « illuminisme », « occultisme » et « ésotérisme ». Cette démarche nous incite à revoir de plus près les définitions de ces trois termes, étant donné que cette distinction vient contredire les définitions ambiguës de l'illuminisme que l'on a trouvées soit dans des dictionnaires, soit dans des études consacrées exclusivement ou partiellement à ces trois termes. Plus précisément, l'une des tendances – plutôt sporadique que constante – c'est de mettre entre illuminisme, occultisme et ésotérisme un signe d'égalité et de couper ainsi les possibles nuances, susceptibles de les différencier. Nous renvoyons dans ce sens à l'ouvrage d'Antoine Faivre sur l'ésotérisme du XVIIIe siècle qui considère l'ésotérisme et l'illuminisme comme équivalents: « Rappelons-le: l'illuminisme du XVIIIe siècle, cela signifie l'ésotérisme de cette époque[17]». Notons que les dictionnaires du XVIIIe et XIXe siècle parmi lesquels le *Dictionnaire des Lumières* dirigé par Michel Delon et le *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* donnent une définition tranchante de l'illuminisme en distinguant ce courant de pensée des autres doctrines: « Souvent associé, voire abusivement confondu, avec d'autres orientations (ésotérisme, théosophie, hermétisme, mystique spéculative…) qui entretiennent avec lui des rapports certains, il convient, en effet de l'en distinguer[18]. » Ce mélange des termes, de leur superposition, juxtaposition, intégration, glissement, équivalence ou, enfin, de leur distinction nette, nous oblige à prendre une position critique par rapport au trinôme qui a été évoqué tout à l'heure. À notre avis, et l'une et l'autre de ces deux tendances opposées trouvent leur justification si nous faisons appel au contexte de l'évolution historique de ces trois termes, compte tenu de l'éclectisme qui était à la mode au XVIIIe siècle, de l'afflux des connotations qui circulaient synchroniquement et des cadres multiples dans lesquels ces trois termes étaient utilisés. La Franc-maçonnerie, comme nous l'avons dit, abritait toutes sortes de pratiques à la fois illuministes, ésotériques et occultes.

14Ehrard, Jean, « Matérialisme et naturalisme: Les Sources occultes de la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises,* n. 13, 1961, p.190 (c'est nous qui soulignons).

15*Ibid.*, p. 199.

16*Ibid.*

17 Faivre, Antoine, *L'ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, Paris, Seghers, 1973, p. 2.

18 Servier, Jean (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme,* Paris, PUF., 1998, p. 638.

Si l'on fait une analyse comparative entre Diderot (traducteur de Shaftesbury[19]) et Mme de Staël, même s'ils font partie de générations différentes, ils revendiquent et prônent, les deux, l'importance du rôle que l'enthousiasme joue dans leur vie et dans la littérature[20]. Toutefois, au-delà du fait que le terme évolue constamment dans l'œuvre de Diderot vers des acceptions différentes, nous constatons que, même si les deux écrivains donnent à l'enthousiasme une acception sacrée (l'enthousiasme comme feu sacré, donc comme inspiration), une différence s'opère notamment dans la position qu'ils prennent par rapport au sacré. Si Mme de Staël lie toujours l'enthousiasme à Dieu et cherche à le maintenir tout en restant en permanente relation avec la Divinité, Diderot, en revanche, se confronte avec le problème de maintenir l'inspiration sans avoir recours à Dieu.

En guise de conclusion, Roland Mortier souligne que « lumières et sensibilité appartiennent à des ordres différents, mais elles peuvent se fortifier mutuellement; elles vont dans le même sens et tendent vers la réalisation d'un type complet, dont le bonheur consistera non pas à se mutiler d'une part de soi-même, mais à assumer pleinement tous les aspects de son "moi"[21] ». En d'autres termes, pour accéder à une connaissance vraie de l'être humain et de l'univers dans lequel il vit, il faut recourir également aux deux types de connaissance: la connaissance rationnelle, abstraite et la connaissance intuitive, spirituelle qui, les deux, relèvent presque toujours d'un même principe d'analogie liée, à son tour, à un examen épistémologique ou à un problème ontologique. C'est ce principe unificateur des contraires qui a permis, à notre avis, aux exégètes non seulement d'éviter les définitions réductrices et peu révélatrices, regroupées donc dans diverses catégories, mais surtout de pouvoir englober dans leur analyse sur Diderot, l'homme et l'écrivain, les « paradoxes du siècle des Lumières ».

Bibliographie

BELAVAL, Yvon, « Lumière et illuminisme », in *Lumières et Illuminisme*, Actes du Colloque International (Cortona, 36 octobre 1983), Textes réunis par Mario Matucci, Pacini Editore, Pisa, 1985, p. 9-17.

DiDEROT, Denis, *Œuvres complètes* III, Ier partie contenant *Dictionnaire Encyclopédique, JO-PO*, Paris, A. Belin, 1818, p. 723-774.

Ehrard, Jean, « Matérialisme et naturalisme: Les Sources occultes de la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises,* n. 13, 1961, p. 189-201.

FABRE, Jean, « Diderot et les théosophes », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1961, p. 203-222.

FAIVRE, Antoine, *L'ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, Paris, Seghers, 1973.

GAYOT, Gérard, PÉCHEUX, Michel, « Recherches sur le discours illuministe au 18e siècle: Louis-Claude de Saint-Martin et les "circonstances" », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisation,* n. 3-4, 1971, p. 681-704.

BRUCKER, Jacob: *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, Leipzig, 1741.

SAINT-MARTIN, L.C., *L'homme du désir*, édition établie et présentée par Robert Amadou, Paris, Rocher, 1979.

19 L'auteur anglais du livre *Lettre sur l'enthousiasme*, Le Livre de Poche, 2002.
20 Voir Michele Newman, *L'enthousiasme chez Diderot et Mme de Staël*, New York, Fordham University, 1984.
21*Ibid.*, p. 123.

DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.

NEWMAN, Michele, *L'enthousiasme chez Diderot et Mme de Staël*, New York, Fordham University, 1984.

MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Droz, 1969.

DARNTON, Robert, *Des Lumières aux illuminés ? Le regain des ésotérismes*, Paris, Bayard, 1998.

ROGER, Jacques, « La lumière et les lumières », *Cahiers de l'Association internationale des études françai*ses, n. 20, 1968, p. 167-177.

Servier, Jean (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme,* Paris, PUF, 1998.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, *Lettre sur l'enthousiasme*, Le Livre de Poche, 2002.

ARCHAIC LEXICAL ELEMENTS IN THE UNIVERSAL CHRONICLE BY MIHAIL MOXA

Iuliana Valentina BOBOACĂ
University of Pitești

Abstract: The analysis of archaic elements in Old Romanian language (XVIIth century), in terms of linguistics, seeks both a description of the phenomenon under literary norms of the time, but also a reference to the situation in current Romanian language.

Keywords: archaic, borrowing, slavic, linguistics, language.

Limba n'are niciun caracter regional, ci e vădit adaptată după aceia din cărțile bisericești: nu arare ori se întîlnesc și arhaismele din acestea, precum și condiționalul cu ***să****, întrebuințarea unor perfecte simple învechite, că* ***feaciu,*** *și a unor cuvinte anticvate, precum sunt* ***mesereare***, ***cărtulariu****, ș.a.*
N. Iorga[1]

1. Un capitol captivant al istoriei limbii române îl constituie vechile scrieri. Primul manuscris al celei mai vechi cronici scrise în limba română este datat din anul 1620 și aparține călugărului vâlcean Mihail Moxa. Pare surprinzător, dar cercetarea limbii române literare din secolul al XVII-lea amintește în treacăt de relevanța lingvistică a textului istoriografic analizat. Astfel, în *Istoria limbii române literare* (Alexandru Rosetti, Boris Cazacu, Liviu Onu, București, 1981), se acordă o importanţă foarte mare literaturii istoriografice originale, începându-se cu *Letopiseţul Ţării Moldovei,* realizat de Grigore Ureche, dar acesta este scris cu circa două decenii după *Cronica universală* a lui Mihail Moxa, iar copiile sunt mult mai târzii. În mod similar, *Istoria limbii române literare* (St . Munteanu, V. Ţâra, 1983) face referinţe destul de sumare, amintind doar existenţa operei, iar la cercetarea stilurilor funcţionale se începe, pe baza unei motivaţii restrictive, cu opera lui Dimitrie Cantemir. Nu s-a luat în calcul traducerea lui Mihail Moxa, dar aceasta prezintă un pas important de eliberare de canoanele traducerilor religioase, şi, în acelaşi timp, de elemente de originalitate în interpretarea fenomenului istoric: „apreciem saltul pe care-l realizează Mihail Moxa... dându-ne o sinteză istoriografică de largă cuprindere, constând în transpunerea în româneşte, după un plan propriu, într-o redactare cu elemente de originalitate, a mai multor izvoare bizantino – slave”[2].

1.1. Meritul lui B. P. Hasdeu în ceea ce privește textul cronicii nu se cuantifică doar în tipărirea acestuia în primul volum al monumentalei opere *Cuvente den bătrâni,* cât mai ales în minuțioasele observații lingvistice cuprinse în *Notanda,* partea de încheiere. În opinia sa, limba călugărului nu e cu nimic mai prejos decât a cronicarilor, vechimea sa constituind un avantaj[3].

1.2. Importanţa acestei cronici constă în primul rând în vechimea ei: este prima scriere istoriografică în limba română care s-a păstrat. Chiar textele religioase s-au realizat ca traduceri în număr mic până la acea dată, oferind baza de studiu a altei modalităţi de manifestare a limbii române în afara textelor religioase.

[1] Iorga, 1925: 237.
[2] G. Mihăilă, în introducerea *Cronicii universale*, 1989: 27.
[3] Hasdeu, 1983: 302.

Corespunzător conţinutului său tematic, deşi a fost realizată de o personalitate religioasă, traducerea şi combinarea surselor istoriografice pe care le reprezintă nu se supune determinărilor canonice la care erau supuse textele cu mesaj biblic, ce se înscriau într-o anumită tradiţie a echivalărilor lexicale şi structurale care nu putea fi încălcată.

2. Aparţinând unui text istoriografic şi nefiind o cronică autohtonă de tipul cronicilor brâncoveneşti de mai târziu, în care subiectivitatea cronicarilor şi stilul encomiastic le apropiau mai mult de stilul beletristic, textul cronografului de la Govora iniţiază cu succes stilul ştiinţific în cultura română, în care autorul este preocupat nu să transpună adevărul în altă lumină decât cea reală, pentru a rămâne în graţiile personalităţilor istorice, ci de obiectivitatea lui, de adecvarea lui la mesajul transmis de textele sursă.

2.1. O lucrare istoriografică originală, având însă caracter encomiastic, fusese realizată mai înainte, pe la 1600 (este vorba de *Cronica lui Mihai Viteazul*, scrisă de Teodosie Rudeanu), care însă nu s-a păstrat decât în referinţe colaterale şi în redacţii târzii.

Tot în direcţia diversificării stilurilor funcţionale, care contribuiau în mod convergent la consolidarea normelor limbii literare, se poate vorbi de traducerea, în jurul anului 1620 a unor cărţi populare importante ca *Alexandria*, *Floarea darurilor* şi *Rujdeniţa*.

2.2. Principalul obiectiv al acestor scrieri, în special al celor ştiinţifice, era să depăşească o anumită stare de conservatorism a lexicului, lipsa de perspectivă spre modernizarea şi occidentalizarea lui. În acest sens, cercetătorii au subliniat: „Compartimentul cel mai vitregit de pe urma întinsei epoci de nefolosire sistematică în scris a limbii române, a fost, fără îndoială, vocabularul. Îndelungatul contact cu un mediu cultural neromanic, precum şi strânsa relaţie cu slavona, folosită exclusiv în biserică şi administraţie, cu celelalte limbi de cultură din Europa, au defavorizat sute de ani dezvoltarea lexicului românesc literar”[4].

3. Când se studiază un text de limbă veche, ies la iveală două fapte de limbă: cele care se încadrau în norma epocii și cele care încă se regăsesc în uzul actual al vorbitorilor, fiind incluse în norma dominantă. În studiul de față, am avut în perspectivă faptele care țin de norma epocii și anume elementele lexicale arhaice, termeni care nu se mai găsesc în lexicul cotidian al vorbitorilor. În ceea ce privește limba cronicii, cercetătorii au notat că „adaptată după aceea din cărțile bisericești, nu conține caractere regionale, ci doar unele arhaisme”.[5] Dar, după aproape patru sute de ani, cuvintele care atunci erau neologisme, ca de altfel și o parte din termenii curent folosiți, au devenit arhaisme, ce constituie obiectul de studiu al prezentului articol.

3.1. Termenii arhaici care au atras mai mult atenția sunt scrișI în ordine alfabetică:

a: *aciuară* = adunară (11v: 103); *adoară* = a doua oară (125r: 192); *adurmi* (7v: 101); *adurmire* = moarte (47r: 133); *agaréni* = mahomedani (114r: 185); *aimentrea* = alminteri (66r: 150); *andali* = vandali (58v: 145); *aorea* = uneori (149v: 213); *aravléni* = arabi (156r: 222); *arăduce* = a se asemăna (47r: 134); *arbănași* = albanezi (155r: 221); *arepile* = aripile (28v: 118); *aromi* = amăgi (8v: 101); *arumitori* = amăgitori (93r: 171); *asiriilor* = asirienilor (13v: 105); *avgust* = august (52v: 135);

b: *balamuților* = amăgitorilor (108v: 181); *bidiviu* = *armăsar* (111v: 183); *birnic* = plătitor de bir, supus (148r: 212); *blagoc[e]stiv* = evlavios (46r: 133); *blagodarenie* = recunoștință (110r: 182); *blaznă* = prostuț (39v: 127); *bodzilor* = zeilor (13v: 104); *boiarin* = boier (36v: 125); *brudii* = tineri (105r: 179); *bucin* = bucium (30v: 120); *bură* = furtună (135v: 200), slav. *burnica;*

c: *capiște* = templu, biserică neortodoxă (32v: 121); *caraimani* = locuitori ai Caramaniei, arabi (83v: 164) *careaș* = fiecare (6v: 100); *căce* = căci (91r: 169); *cărtularii* = cărturari (37r: 126); *cerbicea* = ceafa (72r: 154); *cerșu* = ceru (36v: 125);*Ceurul* = care se

[4] *ILRL1*, 1983: 76.
[5] Mihăescu, 2006: 27.

uită strâmb (64v: 149); *chear* = limpede (106r: 180); *chicnos* = lebădă (99v: 176); *chila* = măsură pentru cereale 686 l. (125r: 192); *chindinar* = măsură pentru greutate, 150 de litre (108r: 181); *chir* = domnule (139v: 203); *chiteala* = socoteala (96r: 173); *cin* = luntre (29v: 119); *ciudese* = minuni (37v: 126); *cândai* = când sau dacă (116r: 186); *cîrcimăriia*, v. = specula (42v: 130); *coperit* (5r: 99); *crăgul* = orbita (12v: 104); *crédere* = credință (103r: 178); *cristoșii* = cruciații (154v: 220); *culvie* = colivie (116v: 186); *cumeneca* = împrtășea (109r: 182); *curătoare* = curgătoare (6v: 100); *curundu* = curând (50r: 141);

d: *dajde* = bir (37r: 126); *dealâ* = faptă (71v: 154); *dejgheță* = dezgheță (104r: 179); *delunga* = alunga (150r: 214); *demăneață* = dimineață (52v: 135); *dencătruo* = unde (79v: 159); *deregători* = conducători (12v: 104); *a derepta* = a conduce (42r: 130); *dîriia* = zgâria (23r: 115); *dosadă* = osteneală (74v: 156); *dosădiia* = chinuia (133r: 198); *durori* = dureri (9v: 101), substantivele în **-or** sunt legate în linie generală de verbele în **-ea,** acestea dispar treptat (cazul lui *duroare*)[6];

e: *eftenșugul* = generozitatea (104r: 179); *evnuhului* = eunucului (124r: 191); *ezi* = a stăvili (104v: 179);

f: *fares* = împărțit, cuvânt chaldean – *upfarsin*, gr. *pháres* (18r: 109); *fățărie* = părtinire (132v: 197); *féce* = făcu (86v: 166); *fevruarie* = februarie (31r: 120); *fiastru* = fiu vitreg (109v: 182); *fierile* (5v: 99); *frighii* = frigienii (23v: 124); *frîmseță* = îmfrumuseță (5r: 99); *frîmsétea* = frumusețea (5r: 99); *fromoșel* = frumușel (21v: 114); *furtunaților* = loviți de furtună (140r: 203); *furtușaguri* = furtișaguri (13v: 104);

g: *gadinile* (6v: 99); *gătéje* = lemne (90r: 168); *ghenuarie* = ianuarie (31r: 120); *Gora* = munte, cuvânt slavon (124v: 192); *gustăreț* = gurmand (77v: 158);

h: *hadîm* = eunuc (123v: 191); *hagan* = conducător al avarilor (75r: 157); *haldianii* = locuitorii Chaldeei (79r: 159); *haraciu* = tribut (94r: 171), turcă *harač,* Șăineanu; *hersonénilor* = locuitorilor Chersonului (85v: 165); *hitlean* = viclean (60r: 146); *hitleniia* = vicleniia (8v: 101); *hitlenșug* = vicleșug (24r: 116); *hlapi* = desfrânați (94v: 171); *hrăbori* = viteji (24r: 116); *hule* = injurii (44v: 131); *hvală* = fală (147r: 212), a fost pronunțat așa acum câteva sute de ani, azi se pronunță *fală*;

i: *ian* = iată (63v: 148); *ijdăriia* = scornea (91r: 169); *ipat* = consul (33r: 122); *iubeață* = ușuratică (133r: 198); *iuboste* = de dragoste (109r: 182); *iverii* = ivireni (128r: 194); *izrailii* = evrei (16r: 107); *izvoade* = izvoare (140r: 203);

î: *îmblat* = umblat (80r: 160); *împrocica* = bombarda (150r: 214); *împută* = mustră (22v: 115); *înfîrtăți* = înfrăți (60v: 146); *îngreoia* = îngreuna (70r: 153); *întoarne* = întoarcă (47r: 133); *învenseră* = învinseră (147v: 212); *învăscu* = înveșmântă (9v: 101);

j: *jărtăvnic* = masa din altar (141r: 205); *județ* = judecată (33r: 122);

l: *lăcrămi* = lacrimi (70r: 153); *lature* = latură (55r: 138); *liubovul* = iubirea (124r: 191); *liviani* = libieni (63r: 148);

m: *mangîr[i]* = veche monedă turcească (66r: 150); *mănuntaele* = organele genitale bărbătești (107r: 181); *méseră* = săracă (60v: 146); *meserére* = funcție (33r: 122); *mestii* = încălțămintea fără toc (65v: 150); *miază-vară* = mijocul verii (52v: 135); *midénii* = locuitorii Mediei (17r: 108); *miiare* = miere (105v: 180); *mirizmă* = mireasmă (6v: 100); *mirtic* = plată (76r: 157); *misii* = locuitorii Moesiei (23v: 116); *misiréni* = egipteni (156r: 222); *mîglisiră* = înșelară (93r: 171); *mînat* = dus (20v: 114); *mîncăturile* = exploatările (16r: 107); *moștile* = moaștele (92r: 170); *muncitoriul* = tiranul (78r: 159);

n: *năemi* = angajă (84v: 165); *năpraznă* = neașteptat (59r: 145); *nărod* = popor (143v: 208); are etimologie neclară, s-ar părea că e slavon; *năsilnică* = violentă (88v: 167);

[6] Graur, 1963: 154.

nepotrébnice = netrebnice (93r: 171); *neştine* = cineva (104r: 179); *nevoiia* = se silea (14v: 105); *nuori* = nori (105v: 179), hiatul **u-o** e general[7];

o: *obidi* = asupri (71v: 154); *ochian* = ocean (52r: 135); *ocină* = proprietate (126v: 193); *ogodească* = mulţumescă (16r: 107); *ogodnic* = binevoitor (42r: 130); *olovirne* = stofe de purpură (126r: 193); *omilenie* = smerenie (65v: 150); *osebiia* = izola (52v: 135); *otravnic* = otrăvitor (91r: 169);

p: *painjin* = păianjen (101v: 177); *pară* = flacără (26r: 117); *pardos* = panteră (47r: 134); *paşu* = paşă (154v: 220); *paşmagii* = pantofii fără călcâi (65v: 150); *patrierşie* = patriarh (89r: 168); *patrichie* = patriciu, adjunctul împăratului (62r: 147); *păcurari* = păstori (131r: 196); *păsărue* = pasăre (116v: 186); *păscarii* = pescari (140r: 203); *perper* = monedă bizantină de aur (75v: 157); *pestează* = întârziere (22r: 115); *piezi* = semne prevestitoare (137v: 201); *piialea* = pielea (72r: 154); *pîrgari* = jurați (33r: 122); *pîrîşii* = reclamanți (107r: 181); *plaz* = prezicere (27v: 118); *plean* = pradă (144v: 209); *plévniţă* = magazie pentru pleavă (54v: 137); *pobedi* = învinge (35r: 124); *podoabă* = asemănare, fel (7v: 100); *pohtele* = poftele (129v: 195); *pomet* = livadă (132r: 197); *poncişa* = încrucişa (134r: 199); *ponos* = nume rău (101r: 177); *ponoslu* = ocară (103r: 178); *ponoslui*, = mustră (9v: 101); *prahul* = praful (133r: 198); *pravoslavie* = ortodoxie (92v: 171); *pravoslavnici* = ortodocşi (81v: 161); *precupeşti* = speculezi (104r: 179); *prepuitoriu* = bănuitor (129r: 195); *prepuse* = bănuise (59r: 145); *pridădi* = cuceri (20r: 112); *prietniciia* = prietenia (120v: 189); *prihană* = învinuire (117v: 186); *priitoriu* = binevoitor (108v: 181); *primblă* = plimbă (44r: 131); *pristanişte* = port (139v: 203); *priveghitorii* = paznicii (65v: 150); *procică* = ţintă (78v: 159); *procleat* = blestemat (123v: 191); *protivi* = urmă (9r: 101); *purcése* = pornise (14v: 105);

r: *răsunul* = răsunetul (128r: 194), *răbduriv* = răbdător (44r: 131)

s: *sacalaşe* = tunuri mici (150v: 214); *săbor* = conciliu (48r: 139); *sărăcini* = arabi (82r: 162); *săva* = măcar (125v: 193); *scandala* = necazul (97v: 174); *scripiia* = sclipea (147r: 212); *sechiraşu* = vizitiu (108v: 181); *secriu* = sicriu (37r: 125); *sélină* = ţelină (27v: 118); *septevrie* = septembrie (140r: 203); *sfitoc* = codex (90v: 168); *siracusi* = locuitori ai Siracusei (79v: 159); *sireap* = iute (39r: 127); *siripi* = iuți (135v: 200); *sîmt* = sunt (30r: 120); *sméren* = modest (130v: 196); *smîrzi* = bărbați de origine obscură (108r: 181); *solunénii* = locuitorii Salonicului (50r: 141); *soţ* = soție (8r: 101); *spaie* = sperie (112r: 183); *spărtigos* = murdar (111r: 183); *sp[ă]senie* = mântuire (51v: 143); *stîlp* = Turnul Babel (13r: 104); *stîlpări* = crengi (90v: 169); *sulinariul* = canal (84v: 165); *supt* = sub (9v: 101); *svatul* (87r: 166); *s[ve]ti* = sfântul (40r: 128); *svinéţe* = puşti primitive (150v: 214); *svîrşitul* = sfârşitul (139v: 203);

ş: *şchéi* = bulgari (93v: 171); *şipocul* = cursul apei (105v: 180); *şopte* = calomnii (137r: 201);

t: *talere* = vase de metal (46v: 133); *taraşi* = beţe pentru vânătoare (122v: 190); *tinăiubi* (4v: 99); *thekel* = cuvânt chaldean, cântărit (18r: 109); *ticăiţi* = ticăloşi (123r: 190); *ticseu* = chimir (91v: 169); *timpinară* = întâlnire (80r: 160); *timpinat* = întâmpinare (86r: 166); *trăbăcie* = catapultă (149v: 213); *tremiţă* = trimită (51v: 142); *trufă* = trufie (72r: 154); *tunat* = tunet (65v: 150); *turtéle* = tufă mică, arbuşti (9v: 101); *tutindenea* = pretutindeni (134r: 199);

ţ: *ţelenit* = înţelenit (92v: 171); *ţiţă* = sân (110v: 182);

u: *uidi* = scăpă (117v: 186); *urşenic* = catifea (127v: 194); *usebi* = separat (129v: 195);

v: *văluiia* = persecuta (102v: 178); *vătămătura* = rana (117v: 186); *véstnic* = vestitor (112r: 183); *vetrilă* = pânză de corabie (135v: 200); *viia* = trăia (59r: 145); *viiatnici* = viețuitori (8r: 101); *vistearíul* = visteria (66v: 150); *vivor* = vifor (59r: 145); *vizetlean* = nebun

[7] *ILRL*, 1997: 198.

(83r: 163); *vînsla* = vâsla (139v: 203); *vîrcolăcie* = răutate (65v/66r: 150); *vîrh* = vârf (52v: 135); *vîrtejişi* = întorseşi (112v: 184); *vîrtélniţă* = curse de cai (108v: 181); *volnic* = liber (108v: 181); *vorovi* = vorbi (52v: 135);

z: *zavistiia* = răutatea (10r: 101); *zmîci* = smuci (22v: 115); *zua* (5r: 99).

Pe baza acestui material faptic, se pot face o serie de deducţii.

3.2. Cele mai numeroase elemente sunt cele care au la bază un etimon vechi slav sau slav cărturăresc: *blagocestiv, blagodarenie, blagoslovi, gora, precista, pristanişte, sveti, sfitoc.* Termenii de origine greacă sunt puţini în comparaţie cu cei de origine slavă: *chicnos, fita, ipat, pardos, Teofil.* O frecvenţă mai mică o au cuvintele care se explică atât prin slavonă, cât şi prin neogreacă: *evnuh, filosof, ochian.* Dintre elementele de origine maghiară, mai ocurente sunt cuvinte ca: *pârcălab, pârgar,* iar extrem de redus este numărul termenilor de origine romanică (latină – pătrunşi prin intermediul maghiarei, polonei, germanei, mediaţi de regulă de neogreacă, polonă, sârbă): *a lega* (< pol.< lat.), *maghistru* (< pol.< lat.), *trăbăcie* (< it.). O categorie de termeni culţi religioşi sunt folosiţi şi în secolele următoare: *aer, filosof/ filosofie, milă* [8].

Unele dintre neologisme de atunci au devenit foarte populare, fiind asimilate fondului lexical: *blagodarenie, blagoslovi, ciudese, jărtăvnic.*

3.2.1. Intraţi în limbă prin forme apropiate de etimon, termenii au fost în timp asimilaţi. Aşa se întâmplă că avem în cadrul aceleiaşi scrieri variante ale aceluiaşi termen, cea cultă şi cea populară, impunându-se, de regulă, cea din urmă. Formele multiple şi oscilante sunt cauzate de adaptările formale şi semantice. Astfel, pentru un substantiv de tipul *furtună* (135v: 200), avem şi forma *fortună* (98r: 174); pentru pronumele personal *el* (12v: 103), avem şi forma *elu* (111r: 183); pentru verbul *primbla* (44r: 131), există *prembla* (53r: 135); pentru adverbul *când* (10v: 102), sunt ocurente şi formele *cându* (37r: 125) şi *cândai* (116r: 186); pentru prepoziţia *preste* (13r: 104), se întâlneşte în text şi forma *prespre* (40r: 128); pentru interjecţia *ian* (63v: 148), există şi *iani* (52r: 135) ş.a.

3.2.2. Constituirea unui nucleu terminologic literar s-a făcut cu ajutorul unor împrumuturi mai vechi care au fost folosite în texte diverse. Sunt, pe de-o parte, termenii bisericeşti de tipul: *apostol, arhanghel, arhiepiscop, blagoslovi, idol, mitropolit, patrierşie – patriarh, proroc/proroci/prorocie, proslăvi, săbor – sobor;* şi termeni administrativi, pe de altă parte: *logofet, vistiariu, postelnic,* astfel, ei sunt ocurenţi în mai toate textele aparţinând secolului al XVII-lea[9].

În ceea ce priveşte răspândirea lor pe teritoriul ţării, există elemente neogreceşti care sunt consemnate doar în scrieri sudice (*evnuh, perper, jelui/jăluia*), iar elemente pătrunse prin maghiară se întâlnesc în textele nordice din Transilvania sau Moldova (*aprod, gilălui, hotnogiu, joltar, varmegie*), cuvinte polone şi ruseşti au ca zonă specifică de răspândire Moldova (*canun, ispisoc, şoltuz*), dar se întâlnesc şi în *Cronică – legat, maghistru.* O explicaţie pentru repartiţia restrânsă a unor termeni pe teritoriul României o constituie „utilizarea ca limbă de cult sau de curte a slavonei (mai ales în Muntenia şi Moldova), respectiv a latinei (în Transilvania)”[10].

3.3. Uneori se constată presiunea sistemului limbii române, care a impus adaptarea unor forme, în mod similar cu termenii latini moşteniţi sau cu împrumuturi vechi: **a** aton > **ă** în *blagodări* (cf. *blagodarenie*), *cărtulariu* (cf. *cartular*)*; călugăr* (cf. *calugăr*); *pătriarh* (cf. *patriarh*).

[8] *ILRL*, 1997: 200.
[9] *ibidem*: 203.

[10] *ILRL*, 1997: 203.

Anumite elemente împrumutate, datorită caracterului lor livresc, sunt urmate de explicații: *acesta dentîiu-l chema Serbie, iară românește Șerb, că născuse dentr-o roabă* (31v: 121); *Și puseră nume besérecіei Capitol, și de atunce pînă acum noi chemăm besérecile latinești românește capiște.* (32v: 121); *El porunci pretutindenea să le dea pace, ca să-ș ție légea; pentru acéea-l chema blagoc[e]stiv.* (46r: 133); *jafuri, furtușaguri* (13v: 104); *leu, pardos, tigr* (47v: 134); *1200 de chindinare de aur – un chindinar iaste 150 de litre* (108r: 181).

4. Din punct de vedere lingvistic, textul cronicii este un material foarte valoros, deoarece prezintă multe particularități care sunt demne de studiat, pentru o mai bună înțelegere a evoluției limbii române. Din multitudinea de exemple date, se poate constata că în limbajul călugărului vâlcean erau ocurente atât neologisme (marea parte din slavă, limba de cult în Oltenia fiind slavona), regionalisme (fie sudice – *aromi, arumitor, hadâm, hlap, paşmag, spărtigos* ș.a, fie nordice – *plaz, plăzuit, plăzuitură, șerb, românește* etc.), cât și arhaisme (*aorea, cărtulariu, cerșu, féce*).

5. **BIBLIOGRAFIE:**

Moxa, M., 1989 – Moxalie, *Cronica universală*, (Ediție G. Mihăilă), Bucureşti, Editura Minerva.

Graur, Al., 1963 – *Etimologii romînești,* Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Romîne.

Hasdeu, B.P., 1983 – *Cuvente den bătrîni, I,* Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică.

ILRL1, 1983 –*Istoria limbii române literare* (St . Munteanu, V. Țâra), Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică.

ILRL2, 1997 – *Istoria limbii române literare, Epoca veche (1532-1780)* – coord. I. Gheție, Bucureşti, Editura Academiei Române.

Iorga, N., 1925 – *Istoria literaturii românești,* Ediția a II-a revăzută și larg întregită, Bucureşti, Editura librăriei Pavel Suru, Calea Victoriei 73.

Mihăescu, D., 2006 – *Cronografele românești*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

NOTĂ:

Această cercetare a fost efectuată prin Proiectul POSDRU/159/1.5/S/138963 – „Performanţă sustenabilă în cercetarea doctorală şi post doctorală - PERFORM”, cofinanţat de Fondul Social European.

SPEECH ACTS IN NEWSPAPER HEADLINES

Elena Rodica OPRAN
University of Craiova

Abstract : The article 'Speech acts in newspaper headlines' is dedicated to the actional dimension of language. The approach of the journalistic title is focused the distinction made between performative and constative utterances and is based on the relation established between locutionary, illocutionary and perlocutionary acts.
The detailed analysis of speech acts identified in press titles published by the newspapers included in our corpus – Le Monde and Adevărul (institutional or institutionalised acts, non-institutional, universal acts), conducted in view of cognitive pragmatics, points out the essential role played by of the pragmatic dimension in the linguistic and semiotic analysis of a journalistic title.
The comparison made between the performativity of the two newspapers analysed in our article highlights the common aspects of the journalistic style, as well as its peculiar features.

Keywords: acts, headline, press, speech, utterance.

Introducere

Acest studiu este consacrat dimensiunii acţionale a limbajului. Titlul jurnalistic este abordat din perspectiva *enunţurilor performative* şi *constatative*, a relaţiei *locuţionar-ilocuţionar-perlocuţionar*. O analiză detaliată din perspectiva pragmaticii cognitive a actelor de limbaj actualizate în titlurile jurnalistice din cotidianele *Le Monde* şi *Adevărul*[1] evidenţiază rolul esenţial al dimensiunii pragmatice în analiza semiolingvistică a titlului jurnalistic.

Descoperirea performativelor, în cadrul teoriei actelor de limbaj (*Speech Act Theory*) a constituit o adevărată „revoluţie în filosofie"[2] şi în lingvistică.

În anii 60 ai secolului trecut J.L. Austin este cel care a operat o modificare esenţială în concepţia despre funcţionarea limbii, oprindu-se, alături de P. Grice, asupra limbajului ca acţiune. Acesta este primul care a creat o teorie sistematică a actelor de limbaj, teorie publicată postum, în 1962, sub titlul *How to Do Things with Words*. Austin a combătut ideea conform căreia limbajul are, în comunicare, funcţia de a descrie stări de fapte care pot fi adevărate sau false. Introducând noţiunea de act de vorbire, esenţială în pragmatică, Austin atribuie limbajului o funcţie acţională şi, prin aceasta, el argumentează caracterul nondescriptiv al enunţurilor.

P. Grice[3], pe de altă parte, consideră că actul de comunicare are principii şi reguli prin care un enunţ comunică mai mult decât semnifică. Ideile lui Grice despre caracterul raţional al activităţii comunicative şi despre rolul inferenţei în acest proces au deschis în pragmatică direcţia cognitivistă, ilustrată de Dan Sperber şi Deirdre Wilson, autorii teoriei relevanţei[4].

[1] Pentru realizarea analizelor comparative, am utilizat un corpus *Le Monde* şi un corpus *Adevărul* alcătuite din câte 1300 de titluri publicate în perioada ianuarie – aprilie 2013, selectate după principiul reprezentativităţii din ediţiile pe suport de hârtie ale celor două cotidiene.
[2] J. L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefaţă de Vlad Alexandrescu, Piteşti, Paralela 45, 2005, p. 25.
[3] H.P. Grice, „Logique et conversation", în *Communications*, 1979, p. 30.
[4] D. Sperber, D.Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackweil, 1986.

1. Enunţuri performative şi enunţuri constatative

Numindu-l „iluzie descriptivă", Austin pune sub semnul întrebării postulatul privind caracterul fundamental descriptiv al limbajului:

Prea multă vreme premisa filosofilor a fost că o „afirmaţie" [*statement*] nu poate decât să „descrie" o anumită stare de lucruri sau să „afirme un fapt anume", şi asta neapărat fie în mod adevărat, fie fals. Desigur, gramaticienii au arătat în mod repetat că nu toate „propoziţiile" sunt afirmaţii sau slujesc neapărat la producerea unor afirmaţii: pe lângă afirmaţii, există, prin tradiţie (din punctul de vedere al gramaticienilor) şi întrebări şi exclamaţii, precum şi propoziţii care exprimă porunci, dorinţe sau concesii[5].

Astfel, Austin va stabili distincţii importante între afirmaţiile care descriu, relatează, consemnează o stare de fapt, pe care le numeşte constatative, şi propoziţiile care nu sunt descrieri şi pentru care propune termenul de performative

Numele e derivat, evident, din *a performa*, verbul obişnuit care apare împreună cu substantivul *acţiune*: el arată că producerea unui enunţ este performarea unei acţiuni – nu o considerăm ca spunând pur şi simplu ceva[6].

Astfel de propoziţii conţin „verbe banale, la persoana întâi singular, indicativ prezent, diateza activă" şi satisfac următoarele condiţii:

(a) ele nu „descriu", nu „vorbesc despre", nici nu constată ceva, nu sunt „adevărate sau false";

(b) enunţarea propoziţiei este sau face parte din efectuarea unei acţiuni despre care, iarăşi, nu s-ar afirma *în mod normal* că spune sau spune „pur şi simplu" ceva[7].

2. Clasificarea enunţurilor performative

Austin a conceput iniţial performativele ca o clasă de enunţuri limitată la situaţiile rituale şi ceremoniale, marcate gramatical de prezenţa verbului performativ. Ulterior a admis că orice act verbal, inclusiv afirmaţiile şi descrierile au o anumită performativitate.

Austin a inventariat mărcile gramaticale ale performativităţii: forme verbale de indicativ prezent, persoana I singular, la cele explicite, anumite moduri (imperativul), aspecte (interogativul), timpuri (viitorul) verbe modale (a trebui, a putea, a vrea).

Opoziţia dintre persoana I şi persoana a III-a delimitează, pentru acelaşi verb, utilizarea performativă, respectiv constatativă: *Te felicit* vs. *Îl felicit.* Distincţia dintre constatativ şi performativ se reduce, în ultimă instanţă, la distincţia dintre „a zice" şi „a face".

În corpusul analizat, majoritatea enunţurilor sunt performative primare sau implicite, care presupun verbul „a afirma + că" şi verbe modale (*a vrea, a trebui, a putea*):

Şoferii acuză că poliţia stă la pândă! ***Vrem*** *să-i ţinem în viaţă!* (*A*[8], 07.01.2013),
FMI vine în România. Ce ***vrem*** *noi, ce vor ei* (*A*, 15.01.2013),
Nu ***vreau*** *petrodolari!* (*A*, 22.01.2013),
Vrem *să ne strecurăm printre forţele Europei* (*A*, 30.04.2013),
Gunter Verheugen: România ***trebuie*** *să fie în Schengen!* (*A*, 21.02.2013),
Otages: la France ***ne veut plus*** *payer* (*LM*, 19.03.2013),
« On ***a besoin*** *de temps pour un projet éducatif de qualité »* (*LM*, 19.03.2013),
Peut-on *se mettre à la place du mort?* (*LM*, 27.03.2013),

[5] J. L. Austin, *op. cit.*, p. 23.
[6] *Idem*, p. 27.
[7] *Idem*, p. 26.
[8] Pentru mai multă concizie, după exemplele utilizate, numele celor două cotidiene vor fi abreviate prin *A* pentru *Adevărul* şi *LM* pentru *Le Monde*.

La ministre ***veut*** *voir plus de sportives à la télévision* (*LM*, 12.04.2013),

*« **Il faut** prérarer les population à faire face aux crises alimentaires »* (*LM*, 28.04.2013).

Sintactic, utilizarea vocativului şi a interjecţiilor, elipsa verbului dau pregnanţă titlului:

Băi, expiratelor! (*A*, 28.02.2013),

Cu Rapid şi la 101 ani! (*A*, 07.01.2013),

Euro, pa! (*A*, 05.03.2013),

Vai de cozonacul nostrum de paşte! (*A*, 13.03.2013).

O deviere contextuală o reprezintă utilizarea persoanei I plural (*noi*), care include vocea auctorială şi angajează cititorul în problematica articolului:

Să facem dreptate mâţelor cerşetoare! (*A*, 07.01.2013),

În slujba Europei, acum mai mult decât oricând! (*A*, 24.01.2013).

3. Locuţionar, ilocuţionar, perlocuţionar

La întrebarea: „Ce facem când spunem ceva?" Austin a răspuns că îndeplinim, în mod necesar, trei acte:

- Actul *locuţionar*, pe care îl realizăm prin faptul *de a spune* ceva:

Numesc (botez) actul de <a spune ceva> - în acest sens normal deplin - performarea unui act locutoriu [*locutionary act*]; iar studiul enunţurilor astfel definite va fi studiul locuţiilor [*locutions*], altfel spus a unităţilor complete de vorbire [*full units of speech*][9].

- Actul *ilocuţionar*, pe care îl realizăm *în spunere* sau *spunând* ceva:

Performarea unui act în acest al doilea şi nou sens am descris-o ca fiind performarea unui act <ilocutoriu> i.e. performarea unui act *în spunerea* a ceva [*in saying something*]. Numesc actul astfel performat o ilocuţie [*illocution*], iar teoria diferitelor tipuri de funcţii ale limbii aici implicate o voi numi teoria <forţelor ilocutorii> [*illocutionary forces*][10].

- Actul *perlocuţionar*, pe care îl realizăm *prin spunerea* a ceva:

Vom numi performarea unui act de acest tip performarea unui act perlocutoriu [perlocutionary act], iar actul performat îl vom numi o perlocuţie [perlocution][11].

Actele locuţionare (lat. *locutio* „vorbire") constau în rostirea propriu-zisă a unui enunţ sau a unui şir de enunţuri. Actele ilocuţionare (lat. *in* „în, în timpul" şi *locutio* „vorbire") sunt acelea în care vorbitorul asociază conţinutului propoziţional al enunţurilor o forţă convenţională (rugăminţi, scuze, mulţumiri, promisiuni, felicitări, ameninţări, aserţiuni etc.). Forţa ilocuţionară este expresia intenţiei comunicative a locutorului; actul ilocuţionar este reuşit numai dacă receptorul recunoaşte exact intenţiile emiţătorului.

4. Clasificarea actelor ilocuţionare

Mărcile cele mai eficiente ale forţei ilocuţionare a unui enunţ o reprezintă verbele performative: *a afirma, a invita, a mulţumi, a ordona, a porunci, a promite, a se scuza, a ura* etc. Alături de acestea se pot menţiona şi alte elemente lingvistice: moduri verbale (imperfectul), adverbe, dar şi nonlingvistice (tonul vocii, cadenţa, emfaza, gestica şi anumite acţiuni ceremoniale).

Aplicând testul simplu al formei de persoana întâi indicativ prezent activ, Austin a deosebit cinci clase foarte generale de enunţuri designate prin următoarele cinci nume[12]:

[9] J. L. Austin, *op. cit.*, p. 95.
[10] *Idem*, p. 99.
[11] *Idem*, p. 100.

Verdictivele sunt „acte de a da verdicte, aşa cum sugerează şi numele, de către un juriu, un arbitru sau o instanţă de decizie”[13].

Clasa ilocuţiilor verdictive corespunde unor verbe ca: *a achita, a decide (într-o chestiune de lege), a considera, a plasa, a judeca, a nota, a evalua, a caracteriza, a condamna, a interpreta ca, a hotărî, a estima, a data, a valoriza, a diagnostica, a stabili, a înţelege, a calcula, a localiza, a măsura, a o lua ca, a cota, a descrie, a analiza*[14].

Nefiind o instanţă de decizie, jurnalistul nu poate emite verdictive; le citează însă în titluri performative implicite conţinând o sentinţă

13 februarie, ziua sentinţei în dosarul de turnător al lui Felix (*A*, 07.02.2013),

ori o evaluare:

Opoziţia e moartă-n coteţ (A, 15.01.2013).

Exercitivele constau în „exprimarea unei decizii în favoarea sau împotriva unei anumite acţiuni”[15]. Este o decizie, o pledoarie şi nu o estimare; o implementare şi nu o evaluare; o sentinţă şi nu un verdict. „Consider”, „Interpretez” şi altele asemenea pot fi, dacă sunt pronunţate în mod oficial, acte exercitive.

Foarte vastă, clasa ilocuţiilor exercitive corespunde verbelor: *a numi, a concedia, a ordona, a da o sentinţă, a recruta, a alege, a lăsa moştenire, a avertiza, a ruga, a proclama, a contramanda, a legifera, a dedica, a retrograda, a excomunica, a comanda, a da o amendă, a vota pentru, a pretinde, a sfătui, a implora, a presa, a anunţa, a anula, a suspenda (o şedinţă), a declara deschis/închis, a destitui, a indica, a nominaliza, a da, a-şi da demisia, a pleda, a cerşi, a recomanda, a invalida, a abroga*[16].

Sfaturile sunt, din unghiul subiectiv al enunţării titlului, cele mai frecvente exercitive:

Sfaturi pentru contribuabili şi primari: Aşteptati! (*A*, 08.01.2013),

Cum ieşim din haosul taxelor locale (*A*, 08.01.2013),

Cum combaţi hipotermia (*A*, 10.01.2013),

Ce facem cu România (*A*, 14.01.2013),

Cum ar putea scăpa restanţierii de evacuare (*A*, 21.01.2013),

Cum să dispari de pe internet (*A*, 28.01.2013),

Să nu te întorci în ţară, dragă prietene (*A*, 06.03.2013),

Să nu jucăm ca o echipă speriată! (*A*, 14.03.2013).

Ordinele, îndemnurile sunt ironice:

Jos labele de pe “Ursul de aur”! (*A*, 18.02.2013),

Spre titlu 20! (*A*, 14.01.2013),

Să vindem totul! (*A*, 16.01.2013).

Puţine titluri exprimă cereri, pledoarii:

Lăsaţi clasa zero la şcoală! (*A*, 23.01.2013)

sau raportează o destituire/retrogradare:

PNL îl „execută” azi pe Cherecheş (*A*, 14.01.2013).

Promisivele angajează vorbitorul la anumite acţiuni şi sunt marcate de verbe ca: *a promite, a fi hotărât să, a avea de gând să, a propune să, a lega un acord, a se lega să, a avea intenţia, a plănui, voi (face…), a încheia un contract, a-şi da cuvântul, a-şi declara*

[12] *Idem*, p. 139.
[13] *Ibidem*.
[14] *Idem*, p. 141.
[15] *Idem*, p. 143
[16] *Ibidem*.

intenţia, a-şi propune, a intenţiona, a garanta, a jura, a se dedica, a susţine (o teză), a făgădui, a se angaja să, a fi de acord, a se opune, a jura să, a pune pariu că, a consimţi, a fi de partea, a fi în favoarea, a îmbrăţişa o cauză[17].

Promisiunea, actul ilocuţionar tipic, este prezentă sporadic şi numai în titluri care inserează discursul raportat:

Laszlo Tokeş: "2013 este anul autonomiei" (*A*, 11.03.2013).

Deseori ziaristul se angajează în a susţine o teză:

În 2030. România va fi exact ca acum! (*A*, 14.02.2013),

în a-şi declara opţiunea în favoarea unei poziţii:

Eu sunt sudist. Tu eşti centrean? (*A*, 14.02.2013),

Ar trebui interzis fumatul în spaţiile publice din România – (*A*, 01.04.2013, în a-şi face public un angajament:

De Crin aş fugi cât văd cu ochii (*A*, 14.02.2013),

Vreau să cânt în biserică (*A*, 02.04.2013).

Titlul poate conţine un avertisment:

Şoferi, vi se pregăteşte ceva: amenzi grele, camere la examene (*A*, 04.04.2013)

sau o făgăduinţă:

Sper ca, într-o zi, sălile să fie pline la filmele româneşti (*A*, 19.02.2013).

Comportamentivele „presupun reacţii la comportamentul şi la soarta altei persoane, precum şi atitudini şi exprimări de atitudini faţă de purtarea anterioară ori iminentă a unei alte persoane"[18].

Constanta ilocutorie a titlurilor o reprezintă atitudinea critică, dezaprobarea şi desolidarizarea jurnalistului făcând uz de o retorică antifrastică, ironică, vehementă:

Moarte opoziţiei constructive! (*A*, 27.02.2013),

De ce suntem ultimii din Europa (*A*, 17.01.2013),

Grigoraş, adio Pandurii! (*A*, 16.01.2013),

Şi faimosul Mischie şi-a luat doctorat la noi la Istorie şi este un tip obsolut primitiv (*A*, 17.01.2013),

Dulceaţa sarcină de a trăi facil şi neonest (*A*, 23.01.2013),

Somnul lui Crin Antonescu naşte monştri. România, ţara cu doi preşedinţi (*A*, 24.01.2013),

Rivalităţiile României Mari: mitici, sârme şi prăzari (*A*, 24.01.2013),

Copii geniali, trataţi ostil de statul român (*A*, 28.01.2013),

Batjocura merge mai departe. Cum arată un bacalaureat de tip nou (*A*, 28.01.2013),

România este pe mâna unor farsori şi impostori (*A*, 29.01.2013),

Asfaltări pe pile: Dragnea e mai tare decât Oprişan (*A*, 04.02.2013),

Ponta şi Crin au orbul Varanului (*A*, 04.02.2013),

Ministrul Muncii aruncă milioane de euro pe un proiect inutil (*A*, 05.02.2013),

Eurovisionul este un Kitsch, un balon de săpun (*A*, 02.04.2013).

În consecinţă, comportamentivele din registrul pozitiv al politeţii sunt rare; fie li se recunoaşte forţa acţională:

Puterea cuvântului "mulţumesc" (*A*, 04.02.2013),

fie inutilitatea:

Fără mulţumiri, domnule Băsescu! (*A*, 12.02.2013).

[17] *Idem*, p. 144.
[18] *Idem*, p. 146.

Expozitivele sunt „actele de a expune un punct de vedere, de a conduce un argument şi de a clarifica întrebuinţări şi referinţe”[19].

Reţinem, în gama diversificată a expozitivelor, următoarele ocurenţe:

- evaluare:
  Marga îşi impune clientela în funcţii-cheie la ICR (*A*, 07.01.2013),
  Ponta: “Trădătorul” din PSD este viu şi nevătămat (*A*, 08.01.2013),
  Cu idiotul după noi (*A*, 08.01.2013),
  Haos, nepotism şi cacealma la Institutul Cultural Român (*A*, 08.01.2013),
  Opoziţia e moartă-n coteţ (*A*, 15.01.2013);
- clasificare/ierarhizare:
  Aproape cea mai frumoasă femeie din universul acesta (*A*, 08.01.2013),
  Huawei, cel mai mare smartphone din lume (*A*, 09.01.2013),
  Spania, stăpâna lumii (*A*, 09.01.2013),
  Topul mondial al taxelor: România este printre campionii TVA (*A*, 06.02.2013);
- informare:
  Statul a încasat mai puţin din tranzacţiile cu case şi terenuri (*A*, 08.01.2013),
  Nici un cumpărător pentru societăţile falimentare din Alba (*A*, 08.01.2013),
  Rusia îşi modernizează armata (*A*, 08.01.2013);
- relatare şi o replică/obiecţie:
  Şoferii acuză că poliţia stă la pândă! Vrem să-i ţinem în viată! (*A*, 8.01.2013);
- negare:
  Nu învăţati istorie din filmele lui Sergiu Nicolaescu (*A*, 08.01.2013);
- întrebare:
  Cine apără onoarea poporului român? (*A*, 05.02.2013),
  Careu pentru Messi? (*A*, 07.01.2013),
  De ce se moare în taberele din România (*A*, 10.01.2013),
  De ce s-a sinucis copilul precoce al internetului (*A*, 14.01.2013),
  Cât de şcoliţi trebuie să fie învătătorii? (*A*, 16.01.2013),
  Ce înseamnă pentru noi mandatul Obama? (*A*, 21.01.2013),
  Cine i-a ucis pe români în Algeria? (*A*, 21.01.2013),
  Dilema unei epoci „ţărani sau muncitori?” (*A*, 23.01.2013),
  Simulări la BAC şi Capacitate. Cât de rele sunt testele grele? (*A*, 06.02.2013),
  Bani europeni: primim a doua şansă? (*A*, 07.02.2013),
  Ce să schimbi, când noi nu mai avem medici? (*A*, 07.02.2013),
  Demisia Papei, efectul unui raport secret? (*A*, 13.02.2013),
  Ne permitem luxul să câştigăm Eurovisionul? (*A*, 14.02. 0213),
  Dumnezeule, de unde atâţia bani?! (*A*, 21.02.2013),
  Ce se va întâmpla mai departe? (*A*, 04.04.2013);
- întrebare (retorică) şi răspuns:
  Înapoi în „B”? Rada, speriat: „Tinerii nu sunt de Liga I” (*A*, 29.01.2013),
  Tinerii români? Admirabili (*A*, 06.02.2013),
  Lupta răspunsului cu întrebarea (*A*, 30.01.2013),
  Ce a gasit Curtea de Conturi la Autoritatea pentru Comunicaţii: 150 de maşini pentru 13 şefi (*A*, 31.01.2013),
  Vrei la meciul cu Chelsea? Mergi la risc (*A*, 05.03.2013),
  Naţionalism? O perspectivă cosmică (*A*, 25.03.2013);
- profeţie:

[19] *Idem*, p. 147.

Profeţie: următorul papă va fi ultimul (*A*, 12.02.2013);

- expectaţia unei argumentări:

Cum a dezbinat politica familiile românilor. Duşmanul de clasă e la tine în casă (*A*, 15.01.2013),

De ce s-ar retrage statul din economie de ce nu (*A*, 21.01.2013);

- deducţie (oximoronică):

"Briliantul" a ruginit (*A*, 08.01.2013),

Jignirile din trecut, azi formule de salut (*A*, 09.01.2013),

„Superstarul" Mutu duce Ajaccio la retrogradare (*A*, 21.01.2013).

În concluzie, actele de vorbire ocurente în enunţurile-titlu extrase din cotidianul *Adevărul* relevă caracteristicile:

a) ponderea performativelor primare/implicite în raport cu cele explicite, cu verb performativ;
b) absenţa verdictivelor, fapt firesc, întrucât jurnalistul nu este o instanţă decizională; sporadic prezente, verdictivele sunt parte a discursului raportat;
c) sfaturile, îndemnurile ironice sunt cele mai utilizate exercitive;
d) din clasa promisivelor, performativele care exprimă angajarea ziaristului (avertismente, opţiuni, calificări, declararea unei intenţii) sunt cele mai des uzitate;
e) acţiunea critică a comportamentivelor decurge din funcţia de bază a jurnalismului ca atitudine: „câinele de pază al democraţiei";
f) expozitivele reprezintă clasa cu cele mai multe şi variate ocurenţe ce ţin de „clarificarea motivelor, a argumentelor şi comunicării"[20]. Este remarcabilă funcţia dialogică a întrebărilor, enunţuri care activează interesul cititorului şi care, adesea, funcţionează ca un mod retoric de a introduce răspunsul.

5. Teoria pertinenţei: Sperber şi Wilson

Dan Sperber şi Deirdre Wilson au simplificat clasificarea actelor de limbaj din perspectiva pragmaticii cognitive. Ei au pus în discuţie interpretarea unui enunţ prin identificarea actului ilocuţionar îndeplinit. În opinia lor, există acte de limbaj care, pentru a fi îndeplinite, necesită interpretarea lor de către ambii interlocutori şi acte realizate fără această identificare astfel:

1. **acte instituţionale** sau **instituţionalizate. S**unt profund marcate din punct de vedere cultural, reuşita lor nedepinzând nici de lingvistică, nici de pragmatică, ci de circumstanţe instituţionale determinate. Analiza corpusului *Le Monde* nu a evidenţiat asemenea ocurenţe.

2. **acte noninstituţionale** precum: *a aserta, a avertiza, a nega, a sugera*; ţin de lingvistică sau de pragmatică, iar interpretarea lor nu este indispensabilă îndeplinirii. De exemplu:

- *a aserta*:

Egypte: révolution et luttes sociales (LM, 12.02.2013),

M. Obama fixe les priorités de son second mandat (*LM*, 14.02.2013),

La croissance nulle affaiblit la promesse de stabilité fiscale (*LM*, 20.02.2013),

Dans le vignoble de Listrac-Médoc, la contamination aux pesticides touche les salariés agricoles et les riverains (*LM*, 20.02.2013),

Michael Haneke opère sa mise à mort de l'amour (*LM*, 28.02.2013);

[20] *Idem*, p. 149.

- *a avertiza*:
  L'anneé du Serpent sera compassionnelle (*LM*, 08.02.2013),
  Pesticides: pitié pour les abeilles! (*LM*, 11.02.2013),
  L'astéroïde 2012-DA 14, si proche de la Terre… (*LM*, 15.02.2013),
  Le scandale alimentaire qui s'annonce (*LM*, 26.02.2013),
  Trente-neuf députés socialistes interpellent le gouvemement: « Le non-cumul des mandats, c'est maintenant! » (*LM*, 28.02.2013);
- *a nega*:
  Il est hors de question de parler de fédéralisme (*LM*, 22.02.2013);
- *a sugera*:
  La filiation doit évoluer (*LM*, 11.02.2013),
  L'Eglise a besoin d'une réforme profunde. Pour une auverture doctrinale et sociétale (*LM*, 15.02.2013).

3. **acte universale.** Sunt de tipul: *a spune că*, *a spune să, a întreba dacă*. Primul tip corespunde afirmaţiei sau aserţiunii, al doilea – ordinului sau rugăminţii, iar al treilea – cererii de informaţii sau întrebării. În corpusul nostru am găsit:

- *a spune că*:
  Le déficit commercial français a dépassé les 67 milliards d'euro en 2012 (*LM*, 08.02.2013),
  Malgré de bons résultats, Mercedes reste loin de BMW et Audi (*LM*, 08.02.2013),
  Un project de réforme bancaire insatisfaisant Il faut revioir le cadre d'intervention de l'Etat (*LM*, 14.02.2013),
  Londres veut limiter le flux migratorie roumain et bulgare (*LM*, 17.02.2013),
  En Arménie, Serge Sarkissian este réélu à la présidence après un vote contensté (*LM*, 20.02.2013),
  Wall Street eface cinq années de crise (*LM*, 7.03.2013),
  L'Europe veut plus de libre-échange avec les Etats-Unis (*LM*, 7.03.2013),
  L'industrie automobile mise sur le luxe (*LM*, 7.03.2013),
  Les Hongrois de Roumanie relancent le débat sur la question de leur autonomie (*LM*, 14.03.2013),
  Barack Obama promet 2 miliards de dollars pour les énergies vertes (*LM*, 17-18.03.2013),
  Benyamin Néranyahou présente ses excuses à Ankara trois ans après l'assaut sanglant du « Mavi-Mamara » (*LM*, 24-25.03.2013),
  Radu Lupu, cette sonate était pour lui (*LM*, 7-8.04.2013);
- *a spune să*:
  Interpellez! Interpellez! Vous devez reprendre les quartiers aux chacals (*LM*, 08.02.2013),
  « Rester vivants », le combat quotidien des PME (*LM*, 15.02.2013),
  Il faut cumuler les mansats politiques! Seuls contrepoids au pouvoir de l'exécutif (*LM*, 20.02.2013),
  Roulette russe: faites vos jeux! (*LM*, 1.03.2013);
- *a întreba dacă*:
  Quelle est la juste valeur de l'euro? (*LM*, 08.02.2013),
  Mariage pour tous, vers un droit à l'enfant? (*LM*, 08.02.2013),
  La France est-elle en faillite? (*LM*, 14.02.2013),
  Monnaies: une guerre? Quelle guerre? (*LM*, 17.02.2013),
  Faut-il interdire le commerce de l'ours polaire? (*LM*, 21.02.2013),
  Que dis-je: un acteur? C'est une péninsule! (*LM*, 26.02.2013),

Michael Cimino: sortie de purgatoire? (*LM*, 27.02.2013),
L'Europe est-elle condamnée au chômage de masse? (*LM*, 3-4.03.2013),
Du charisme, du pétrole, mais quel avenir? (*LM*, 7.03.2013),
« Accords de compétitivité »: M.Hollandes s'est-il inspiré de M. Sarkozy? (*LM*, 8.03.2013),
François, pape de quelle rupture? (*LM*, 24-25.03.2013),
Allocations familiales: vers la fin du modèle français? (*LM*, 3.04.2013),
« Mais pour qui roule Stéphane Fouks? » (*LM*, 4.04.2013),
Vers la fin du secret bancaire en Europe? (*LM*, 12.04.2013),
Hollande: transparence ou populisme? (*LM*, 14-15.04.2013),
Ethique: faut-il révéler le profil génétique des fœtus? (*LM*, 26.04.2013);

Concluzii

O comparaţie a performativităţii celor două cotidiene considerate, *Adevărul* şi *Le Monde*, scoate în evidenţă aspecte comune, specifice stilului jurnalistic, dar şi câteva particularităţi:

a) în *Le Monde*, expozitivele de informare şi de evaluare sunt dezvoltate, complete, mai clare şi relativ obiective, întrucât recurg la discursul raportat; enunţurile eliptice, intertextuale, figurate, interogative sunt reduse cantitativ;

b) în *Adevărul*, jurnaliştii etalează o intertextualitate bogată, jocuri de limbaj, elipse, tropi. Funcţia critică a comportamentivelor, funcţia dialogică a întrebărilor conotează complicitatea cu cititorii şi presupune un fond comun de cunoştinţe.

În general, retorica ironică a performativelor indică faptul că jurnalismul românesc nu s-a emancipat complet de jurnalismul literar, aflat la originile sale.

REFERINȚE

AUSTIN, J. L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefaţă de Vlad Alexandrescu, Piteşti, Paralela 45, 2005.

GRICE, H.P., „Logique et conversation", în *Communications*, 1979.

SPERBER, D., WILSON, D., *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackweil, 1986.

THE CONCEPT OF "WISDOM" IN OLD TESTAMENT POETIC LITERATURE

Liviu URSACHE
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: More then one third of the old testament literature is in poetic form. This kind of literature deals especially with the concept of wisdom. In this article I deal with the content of wisdom, as it appears especially in the books of Job, Proverbs and Ecclesiastes. First, I give a brief overview on the semantics of wisdom which the interpreter encouters in these books. Then, I develop on the two approaches to wisdom: didactical or practical and philosophical. I also point out that in the Hebrew poetic literature wisdom is viewed as a person. In the end I make some comments on the content of this concept with special emphasis on theodicy.

Keywords: wisdom, discipline, education, knowledge, theodicy.

Conceptul de „înțelepciune" în literatura Vechiului Testament

În Vechiul Testament, conceptul de înțelepciune este caracteristic genului poetic de literatură, deși este întâlnit și în alte genuri de literatură. Cuvântul *ḥoḵmâ* este utilizat, cel mai des, de către autorii cărților vetero-testamentale pentru a se referi la conceptul de înțelepciune. Între cărțile poetice, Iov, Proverbe și Eclesiastul se ocupă în mod special de acest concept.[1]

Ḥoḵmâ este tradus diferit, înrucât acoperă o arie largă de sensuri. Brown identifică în literatura poetică cinci sensuri ale acestui cuvânt: îndemânare în război sau în lucruri tehnice; pricepere în administrație, după exemplul lui Solomon; înțelepciune speculativă; prudență; aspect etic sau religios.[2] Swanson găsește, la rândul său, două sensuri ale acestui cuvânt: capacitatea de a avea discernământ și, astfel, pricepere în viața de zi cu zi; pricepere în lucrul manual (artă)[3]. Goldeberg considera că sensul de bază al *ḥoḵmâ* este cel de a avea o anumită gândire și atitudine cu privire la experiențele vieții; aceasta implică lucruri de interes general cât și aspecte care ține de moralitate. Aceasta duce la prudență în abordarea aspectelor vieții de zi cu zi dar și în raportarea la Dumnezeu.[4]

Se poate spune, așadar, că în literatura ebraică conceptul de „înțelepciune" are în vedere în mod special, deprinderile de viață. Aceasta implică, în primul rând, capacitatea de observare. Interpretul este provocat să privească lucrurile care se petrec în jurul său, atât în ordinea naturii, cât și în experiențele umane și este îndemnat ca, pe baza acestor observații, să tragă anumite concluzii care să-i folosească în viață. În al doilea rând, înțelepciunea implică capacitate intelectuală; deprinderile de viață se dezvoltă în viața omului care are capacitatea intelectuală de a memora cuvintele înțelepciunii, de a face comparație, de a raționa etc. În al treilea rând, înțelepciunea caută să-l învețe pe om principii de viață sau îl provoacă pe cititor să abordeze rațional aspectele existențiale ale vieții.

---

[1] A. C. Myers, *The Eerdmans Bible dictionary*, Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, 1987, p.1058.

[2] F. Brown, S. R. Driver & C. A. Briggs, *Enhanced Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 2000, p.315.

[3] J. Swanson, *Dictionary of Biblical Languages with Semantic Domains : Hebrew (Old Testament)*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 1997.

[4] L. Goldberg, 647 חָכַם. *Theological Wordbook of the Old Testament*, R. L. Harris, G. L. Archer, Jr. & B. K. Waltke, (Ed.), Moody Press, Chicago, 1999, p.282.

Conceptul de „frica de Domnul" deosebește înțelepciunea ebraică de celelalte forme de înțelepciune ale popoarelor antice din orient. Înțelepciunea și cunoașterea lui Dumnezeu erau inseparabile, pentru că Domnul este atât sursa cât și cel ce dă priceperea. Înțelepciunea presupune deprindere, cunoștințe dar și experiență și bun simț. Înțelepciunea înseamnă a învăța cum să treci prin viață într-un mod în care să capeți „trecere și minte sănătoasă, înaintea lui Dumnezeu și înaintea oamenilor."[5] Înțelepciunea presupune atât „deprindere", „cunoștințe" cât și „experiență" și „bun simț".[6] Alți termeni pentru înțelepciune în literatura poetică ebraică sunt: „cunoaștere", „pricepere"[7] și „chibzuință"[8].

Înțelepciunea se referă la acea deprindere prin care omul reușește să facă față provocărilor vieții. De aceea, pentru sănătatea spirituală a poporului evreu era foarte importantă transmiterea înțelepciunii de la o generație la alta. De altfel, cartea *Proverbe* abordează tematica înțelepciunii într-un context familial, cadrul în care înțelepcinea poate fi învățată cel mai bine; un tată îi dă copilului său „învățături de bun simț" pentru ca acesta să urmărească înțelepciunea. Ea a fost creată prima și conține ordinea lucrurilor, iar cine-o găsește, găsește viața.[9]

Forma pe care o ia conceptul de „înțelepciune" în literatura poetică a Vechiului Testament

Omul înțelept era un personaj important în societatea evreiască. El era la loc de cinste, la curtea împărătească[10]. De obicei omul înțelept avea o funcție religioasă (preot sau profet)[11], sau consilier la curtea împărătească. Totuși, fiind o societate tradițională, în care celula de bază a societății era familia, era important ca atât tatăl cât și mama să fie niște oameni înțelepți care să trasmită copiilor valorile necesare pentru o viață împlinită. Atât tatăl cât și mama sunt implicați în educația copilului atât prin sfaturi cât și prin exemplul personal, dar și prin disciplinare. Cuvântul disciplină apare în cartea Proverbe de 18 ori și este folosit cel mai des cu sensul de corecție, chiar de pedeapsă, în vederea instruirii copilului în vederea formării caracterului: „cine urăște disciplina (mustrarea) nu poate progresa."[12] Disciplina corectează moralitatea și cultivă pietatea. Augustin susținea că „disciplina" este o traducere a cuvântului grecesc „paideia".

În literatura ebraică se pot identifica două abordări ale conceptului de înțelepciune: una didactică sau practică și cea filosofică. Prima abordare, și cea mai întâlnită formă de înțelepciune, este dezvoltată în mod speial în cartea *Proverbe*. Aceasta presupune vorbe înțelepte sau proverbe populare[13]. Acestea sunt lecții care au ca scop dezvoltarea unui caracter moral și să garanteze fericirea, siguranța și o stare binecuvantată. Se poate spune că acest tip de înțelepciune este o interpretare practică a legii pe care Dumnezeu a dat-o prin Moise.

Conform literaturii ebraice de înțelepciune, omul este pus în fața unei alegeri, întrucât, în viață sunt doar două opțiuni: calea celor drepți, sau a celor înțelepți și calea celor neînțelepți sau, a celor „proști" așa cum sunt numiți cei care nu vor să aleagă înțelepciunea. În Proverbe, cei care umblă pe calea celor drepți sunt numiți „înțelepți"[14] sau „neprihăniți"[15] iar ceilalți sunt numiți „nebuni"[16], „răi"[17] sau „stricați"[18].

[5] Prov. 3:4.
[6] Iov 32:7; Prov 1:7.
[7] Prov. 1:5; 3:5; 4:1; 10:23; 11:12; 12:8; 16:20; 19:14; 21:11.
[8] Prov. 3:21.
[9] Prov. 8:35.
[10] 2 Sam. 8:16-18; 20:23-26; 1 Împ. 4:1-6.
[11] Ier. 18:18; Ez. 7:26.
[12] Prov. 15:10
[13] Prov. 21:23; 22:3; 23:22
[14] 10:8, 14

Cea de-a doua formă de abordare a înțelepciunii, cea filosofică sau speculativă este critică și interogativă, abordând aspectele existențiale ale vieții. Acest tip de înțelepciune descrie într-un mod cât se poate de clar faptul că viața fără Dumnezeu nu are sens.[19] Solomon a fost preocupat de problema sensului vieții. Spre sfârșitul vieții sale el scrie cartea Eclesiastului în care ne prezintă foarte bine rezultatele căutării sale: „mi-am pus inima să cercetez și să adâncesc cu înțelepciune tot ce se întîmplă sub ceruri.”[20] Fiind împărat, de fapt cel mai bogat împărat pe care l-a avut Israelul, Solomon și-a putut permite orice și s-a hotărât să se folosească de acest avantaj pentru a cerceta toate lucrurile să vadă ce anume poate da sens vieții.

Astfel, el a încercat toate lucrurile considerate de oameni ca aducătoare de fericire. Solomon spune că și-a dedat trupul la vin, crezând că acesta îi poate veseli inima, și-a zidit case, vii, livezi, grădini, apoi a cumpărat robi și roabe, și-a strâns tot felul de bogății, și-a angajat cântăreți și-a luat foarte multe femei. El ajunge să spună că: „tot ce mi-au poftit ochii le-am dat; nu mi-am oprit inima de la nicio veselie, ci am lăsat-o să se bucure de toată truda mea.”[21] Chiar dacă el a văzut că plăcerile sunt preferabile necazurilor totuși acestea sunt și ele în cele din urmă deșărtăciune. După ce a încercat toate acestea Solomon spune că tot ce este în viață este deșărtăciune: “apoi când m-am uitat cu băgare de seamă la toate lucrările pe care le făcusem cu mâinile mele și la truda cu care le făcusem am văzut că în toate este numai deșertăciune și goană după vânt și că nu este nimic trainic sub soare.”[22]

Solomon mai spune că nici chiar prin creșterea în cunoaștere el nu a găsit împlinire ci mai degrabă goliciune. El arată că înțelepcinea este preferabilă deșărtăciunii dar în ea însăși nu aduce împlinire din moment ce moartea este destinul atât al celor nebuni cât și a celor înțelepți. După ce le-a încercat pe toate acestea și mai ales după ce s-a confruntat cu realitatea morții, Solomon și-a dat seama că trebuie să existe ceva, dincolo de lucrurile acestei lumi, care să aducă împlinire omului. El ajunge să înțeleagă că toate lucrurile din această viață vin de la Dumnezeu și nu are nici un sens să lucrezi dintr-o perspectivă pământească. Ciclicitatea lucrurilor din această lume duce la disperare și neîmplinire și doar Dumnezeu ar putea da sens vieții în acest proces. El recunoaște că din mâna lui Dumnezeu vin toate și doar recunoscând aceasta omul se poate bucura de plăceri și de muncă.

Solomon merge mai departe în analiza sa și își dă seama că viața nu poate fi explicată independent de Dumnezeu: „când mi-am pus inima să cunosc înțelepciunea și mi-am pus inima să cunosc înțelepciunea și să mă uit cu băgare de seamă la truda pe care și-o dă omul pe pământ, am văzut atunci toată lucrarea lui Dumnezeu, am văzut că omul nu poate să pătrundă tot ce se face sub soare; oricât s-ar trudi el să cerceteze tot nu va putea afla; și chiar dacă înțeleptul ar zice că a ajuns să înțeleagă, tot nu poate să găsească. Da, mi-am pus inima în căutarea tuturor acestor lucruri, și am văzut că cei neprihăniți și înțelepți, și faptele lor, sunt în mâna lui Dumnezeu.”[23]

După ce face o analiză asupra lucrurilor din lumea aceasta și își dă seama că împlinirea omului nu vine din acestea ci din Dumnezeu, Solomon își îndeamnă cititorii să caute pe caute pe Dumnezeu chiar din tinerețe, adică în perioada în care El mai mai poate fi

[15] 10:8, 14; 11:3, 6
[16] 10:1, 14
[17] 10:3, 6, 7
[18] 11:3
[19] Ecles. 1:1-18; 12:12-14.
[20] Ecles. 1:13.
[21] Ecles. 2:10.
[22] Ecles. 2:11.
[23] Ecles. 8:16-9:1.

căutat pentru că vor veni inevitabil zilel bătrâneții în care oamenii nu se mai pot bucura de viață. Dacă un tânăr ține la viața sa, și vrea să o trăiască din plin atunci el trebuie să se teamă de Dumnezeu. Concluzia înțeleptului Solomon este aceasta: „teme-te de Dumnezeu și păzește poruncile Lui. Aceasta este datoria oricărui om. Căci Dumnezeu va aduce orice faptă la judecată, și judecata aceasata se va face cu privire la tot ce este ascuns, fie bine, fie rău."[24]

Personificarea înțelepciunii

Scopul ultim al înțelepciunii ebraice este să-l ducă pe interpret la o relație corectă cu Yahweh, Dumnezeul Înțelepciunii[25]. Expresia "frica de Domnul", care este „începutul înțelepciunii"[26], subliniază cel mai bine intenția înțelepciunii ebraice[27]. Aceasta prespune anumite atitudini sau acțiuni: dorință de cunoaștere[28], reverență față de Dumnezeu[29], teamă de Dumnezeu și conștiența iminentei judecăți[30], încrederea în planul lui Dumnezeu[31], evitarea răului[32] și cunoașterea răsplătirii: o viață lungă și prosperă pentru cel înțelept[33].

Înțelepciunea este văzută ca o persoană care dă instrucțiuni[34]. Ea este un arhitect care participă la evenimentul creației[35]. Noul Testament dezvoltă conceptul de persoană a înțelepciunii identificând-o cu Isus Cristos.[36]

Conținutul înțelepciunii

Înțelepciunea adresează, în primul rând, aspectele practice ale vieții. Cel înțelept are răspunsuri la întrebările cele mai grele cu care se confruntă oamenii. În mod special, el este preocupat de temele care frământă cel mai mult mintea omului. Cărțile poetice din literatura vetero-testamentară ebraică dezvoltă pe trei mari apecte ale înțelepciunii: cel al educației (paideia), principiul răsplătirii și problematica teodiceei.

În paragrafele de mai sus am abordat aspectul educației (instruirii) ca parte a conceptului de „înțelepciune"; instrucțiunile și avertizările din cartea Proverbe au scopul de a modela viața copilului, de a cărui educație de ocupă în mod special părinții. Cartea Proverbe conține instrucțiuni despre o mare diversitate de subiecte de viață.

A doua dimensiune a conceptului de „înțelepciune" este cea a răsplătirii. Aceasta decurge în mod natural din prima și este un aspect important în educație. Ascultarea de poruncile lui Dumnezeu aduce răsplătirea divină în timp ce neascultarea aduce pedeapsa. Răsplata are în vedere atât o dimensiune temporală cât și una atemporală. Beneficiul imediat al instrucției este înțelepciunea, o viață lungă și împlinită. Dimensiunea atemporală este cea a vieții veșnice.

Cea de-a treia temă pe care omul trebuie să o abordeze cu înțelepciune este cea a teodiceei. Problema răului și a suferinței este abordată în mod special în cărțile Iov și Eclesiastul. Această temă este analizată, însă, dintr-un punct de vedere teistic; problema suferinței în lume și a morții este explicată prin prisma raportării la divinitate.

---

[24] Eccles. 12:13-14.
[25] Iov 12:13; Is.31:1-2.
[26] Prov. 1:9.
[27] Ps. 111:10; Prov 1:7.
[28] Prov. 1:29; 2:5.
[29] Prov. 24:21.
[30] Eccles. 12:13-14.
[31] Ps. 115:11; Prov. 3:5-6.
[32] Prov. 3:7; 9:13; 16:6; 23:17.
[33] Prov. 10:27; 14:27; 19:23.
[34] Prov. 8:1-12.
[35] Prov. 8:22-31.
[36] Col. 1:15-17.

În cadrul acestei teme mari se disting preocupări pentru a găsi răspunsuri la diferite întrebări. De ce există suferință, sărăcie și injustețe socială?[37] Iov, de exemplu, se întreabă cum se face că el nu a făcut nimic rău și totuși Dumnezeu îl lasă să sufere atât de mult (pierderea tuturor posesiunilor materiale dar, mai ales, a tuturor copiilor săi și, pe deasupra, având și o boală cumplită). O altă întrebare care-l preocupă pe Iov, dar este întâlnită și la Solomon este de ce prosperă oamenii care sunt imorali?[38] Această întrebare este cu atât mai stringentă cu cât, în antiteză, unii oameni drepți (cei care-și pun întrebarea) au parte de suferință.

Literatura ebraică de înțelepciune pune și alte întrebări existențiale, cum ar fi cea a răului și a morții[39]: cum se face că în ciuda diferențelor în modul în care oamenii își trăiesc viața, atât cel bun cât și cel rău au parte de aceeași moarte? Această întrebare îl face pe înțeleptul Solomon să se întrebe mai departe care este scopul și sensul vieții[40]?

Întrebările acestea nu rămân fără răspuns. Protagoniștii lor, în mod special Iov și Solomon, își primesc răspunsul, însă, într-un mod diferit de cum s-ar fi așteptat ei. Astfel, Dumnezeu i se descoperă în mod personal lui Iov, iar acesta înțelege că modul său de gândire este diferit de cel divin. Suferința de care are parte Iov constribuie la cunoașterea divinității, îi construiește caracterul și îi aduce o răsplată foarte mare. Solomon, pe de-altă parte, își dă seama că întrebările pe care și le pune își găsesc răspunsul doar atunci când viața are și o componentă de „dincolo"; problematica scopului vieții nu poate fi elucidată decât dacă se ia în considerare viața de după moarte și principiul răsplătirii.[41]

Concluzie

Înțelepciunea în literatura vetero-testamentară nu este atât de mult preocupată cu dezvoltarea inteligenței în viața celui care intră în școala ei. Mai degrabă, înțelept este cel care a ascultă de învățăturile părinților, de cei care reușesc să-și însușească deprinderile de viață necesare unei vieți lungi și implinite din punct de vedere social. Sursa înțelepciunii este Dumnezeu, cel care a dat principiile morale, de care omul trebuie să țină cont, dacă vrea să se bucure de o viață plină de semnificație. Înțelepciunea, însă, nu presupune doar preocuparea pentru viața de „aici" și „acum" ci implică, mai întâi de toate, raportarea la veșnicie, la acel moment când Dumnezeu va judeca pe fiecare om pentru modul în care și-a trăit viața.

Bibliografie

Brown, F., S. R. Driver & C. A. Briggs, *Enhanced Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 2000.

Harris, R. L., G. L. Archer Jr. & B. K. Waltke (ed.), *Theological Wordbook of the Old Testament*, Moody Press, Chicago, 1999.

Hill Andrew E. & John H. Walton, *A survey of the Old Testament*, Zondervan, Grand Rapids, 1991.

Myers, A. C., *The Eerdmans Bible Dictionary*, Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, 1987.

Swanson, J., *Dictionary of Biblical Languages with Semantic Domains : Hebrew (Old Testament)*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 1997.

*** *Biblia*, traducerea Dumitru Cornilescu, Ediția a III-a revizuită și adăugată, 1994.

[37] Iov 21:7-26.
[38] Ecles. 8:14-15; 9:11-12.
[39] Ecles. 9:1-6.
[40] Ecles. 4:1-3.
[41] Ecles. 3:16-22.

Acknowledgement: Articol realizat în cadrul programului Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE) - POSDRU/159/1.5/S/140863.

IDENTITY AND OTHERNESS IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE

Ana-Valeria GORCEA (STOICA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In the present study we will follow the link between identity and alterity as it is being built in Mircea Nedelciu's novel, Zmeura de cîmpie. We start from the assumption that the character/ characters of Nedelciu are not building their personal identities in isolation, but by interacting with the others and embracing the otherness. Alterity reflects, in Emmanuel Lévinas terms, the representation and the projection of the other.

Keywords: Mircea Nedelciu, Zmeura de cîmpie, identity, alterity.

Mircea Nedelciu prezintă în opera sa multiple faţete ale identităţii şi alterităţii, cât şi complexitatea relaţiei cu Celălalt. Existența personajelor sale este proiectată într-o perioadă istorică bine determinată, între cel de-al doilea război mondial și finalul perioadei comuniste. Ipostazele identitare ale personajelor ce includ alteritatea pot fi remarcate încă de la primul său volum de proză scurtă, *Aventuri într-o curte interioară*, şi până la cel din urmă roman, *Zodia scafandrului*. Cititori ai acestei opere care-şi afirmă specificitatea – redarea unor fragmente de realitate ca pretext pentru reflecție și surprindere parodică a lumii – în peisajul literar contemporan, suntem invitaţi să răspundem chemării textului şi să deschidem noi căi de interpretare prin lectură.

Termenii de identitate și alteritate au fost în prim plan în ultimele decenii, iar implicarea acestora în literatură vine cu o puternică încărcătură din alte domenii ce au dat fecunditate conceptelor. Psihologia, sociologia, antropologia, filosofia, istoria mentalităţilor etc., toate acestea aduc un plus în aria literaturii.

Lucrarea de față se concentrează pe sensul filosofic atribuit de Emmanuel Lévinas alterității și „figurii celuilalt" și a sensului atribuit de Paul Ricoeur identității de sine a personajului literar ce capătă două forme identitare: *mêmeté* și *ipseité*[1]. Plecăm de la premisa că personajul/ personajele lui Mircea Nedelciu sunt identități individuale ce se formează fără a fi rezultatul unei izolări, ci într-un mod interactiv, relaționând cu ceilalți și înglobând alteritatea. Așadar, identitatea se suprapune parcursului *biografic* al personajului care se comunică pe sine, într-o relație ce îi prevede pe Eu-Tu și Eu-Acela[2], după descoperirea lui Martin Buber. *L'homme-avec-l'homme*[3], în termenii lui Buber, ca fapt fundamental al existenței umane, implică relația vie cu alți indivizi. Cu alte cuvinte, pe lângă relația cu Sine este și dialogul și relația cu Altul, cu celălalt.

Se pune problema, cum stabilești relația cu Altul, atunci când construcția ta identitară e compromisă? Identitățile fracturate ale personajelor lui Mircea Nedelciu se regăsesc în

[1] Simona Sora tratează, în lucrarea sa, cele două forme identitare ale personajului literar definite de Paul Ricoeur: *mêmeté* și *ipseité*. Așadar, „dacă prima presupune coerența personajului unei istorii de la începutul la sfîrșitul acesteia, ipseitatea înseamnă discontinuitate, dizolvarea identității și a persoanei, care nu mai rămâne „aceeași" decît în felul (exterior) în care o promisiune se menține actuală prin cuvîntul dat." În *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 16.

[2] Martin Buber, *Eu și Tu*, Traducere din limba germană și prefața de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 1992, p. 6.

[3] *Ibidem*, p. 12.

figura copiilor pierduți sau abandonați de părinți, crescuți prin orfelinate, a căror *ipseitate*, în termenii lui Ricoeur, este expresia crizei existențiale accentuată de efectele tulburi ale războiului și condiția lor de orfani.

Căutarea identității este tema care unește destinele personajelor Zare Popescu, Radu A. Grințu și Gelu Popescu, cei trei orfani, protagoniști ai romanului *Zmeura de câmpie*. Acest roman constituie obiectul nostru de studiu. Personajele romanului, reprezentative operei lui Nedelciu, se află într-o continuă încercare de a descinde în trecut pentru a-și *reîntregi* identitatea mutilată. Această dorință de reconstrucție identitară și biografică este materializată diferit de către fiecare în parte.

Liantul este zmeura, motiv recurent al textului, regăsită în titlul romanului și reluat în alte două capitole, F. și I., în cel din urmă, denumirea plantei fiind în limba latină – *rubus Idaeus*. Această plantă de munte, aclimatizată într-un mod destul de bizar la câmpie, are valențe simbolice. Printr-un veritabil proces anamnetic, vizînd cunoaşterea de sine, tufele de zmeură sunt cele care îl ascund pe copilul Zare Popescu; apoi, Gelu, în *expediția* lui pentru aflarea *adevărului*, remarcă în curtea învățătorului Popescu „bețele vag înfrunzite pe lîngă gardul dinspre stradă al grădinii”[4], simbol al neuitării pentru învățător care leagă experiența supraviețuirii sale din război cu tufele de zmeură din pădurea de brad unde s-a adăpostit timp de o lună. Zmeura adaptată la câmpie, aici, simbol al dezrădăcinării, se suprapune condiției personajelor care încearcă să-și (re)găsească rădăcinile.

Zare adoptă perspectiva etimologiei, având propria teorie despre istorie, ce capătă sens doar în funcție de obiecte și a poveștilor din spatele acestora ce includ, automat, oameni și nume. Autodidact convins, acesta arată că istoria este alcătuită din oameni, obiecte, nume și povești, iar a descoperi trecutul înseamnă a descoperi relațiile dintre aceste patru elemente. Această teorie și altele asemenea, ce fac o „arheologie a sensurilor”, le expune în scrisorile trimise profesorului său de istorie, Valedulceanu, sau în discuțiile cu Grințu, teorii care îi stau în cale atunci când dorește să urmeze Facultatea de Istorie.

Originea vag cunoscută și complexul de orfan îl caracterizează și pe Radu A. Grințu, tovarășul de arme și prietenul lui Zare. Absolvent al Facultății de Litere, posesorul unor ocupații diverse – pedagog, ghid ONT (*alter ego* al autorului) –, înainte de a-și asuma cariera de profesor într-un sat de câmpie, acesta cochetează cu cariera de regizor de film. De aceea, Grințu își expune ipotetica căutare a părinților sub forma unui scenariu de film. Căutarea identității se desfășoară sub forma scenariului cinematografic, evident, imaginar, ce înregistrează obiectele din jurul său, oamenii, întâmplările din viața sa, fie că sunt flashback-urile din copilărie, fie că sunt momentele petrecute alături de Zare sau Gelu. De fapt, prin ambiguitatea ce planează asupra scrierii, inteligent cultivată de scriitor, scenariul de film al acestui personaj înglobează întrebul roman ce poate fi considerat o ficțiune a personajului Radu A. Grințu.

Gelu Popescu, cel mai mic dintre cei trei, este adeptul căutărilor pe teren. Acesta l-a cunoscut pe Zare, elev fiind, la Casa de copii școlari din Sinaia, iar pe pedagogul Grințu, în timpul ședерii la internatul Liceului de Mecanică Fină LMF. Dintre cei trei, el este singurul ce pornește efectiv la drum, în încercarea de a-și reface „arborele genealogic”, de care aflăm, la final, în capitolul T., într-un „raport complet”, și care, redactat sub forma unui proces verbal, cu trimitere intertextuală clară la *Scrisoarea lui Neascşu din Câmpulung* (1521), reprezintă o pastișă după primul document în limba română care s-a păstrat.

Între antropologie și istorie, discursul literar al lui Mircea Nedelciu nu ignoră contextul cronologic, ideologic și chiar politic, însă acesta este surprins fragmentar, prin prezentarea cazurilor individuale ale celor trei, în mod implicit critic, evocând efectele acestor măsuri revărsate asupra personajelor. Drama celui de-al doilea război mondial și momentul

[4] *Ibidem*, p. 70.

colectivizării[5] au reprezentat, de fapt, un *atac identitar* asupra satului românesc cu grave repercusiuni asupra personajelor acestui spațiu. Protagoniștii romanului asistă și suportă efectele acestui dezechilibru din societatea românească, în plină perioadă ceaușistă. Zare Popescu, într-una din scrisorile trimise (a treia, mai exact) profesorului Valeduceanu, surpinde discrepanța și transformările pe care le-a suferit acest spațiu tradițional autentic, plecând de la evocarea *acareturilor*, ca simbol al lumii tradiționale, și, încheind cu imaginea satului surprinsă în anul 1973, în timpul stagiului militar, când era șofer „pe un camion cu care aduc grîu din cîmp la un siloz."[6] Prima ipostază a satului redă identitatea culturală autentică, ce surprinde câteva particularități ale trăirii ancestrale:

„În gospodăria țărănească veche anexele se numeau *acareturi* [...]. Morile de vînt, cuptoarele de făcut pîine, grajdurile, șurile, cotețele de păsări, fîntînile, coșarele din nuiele lipite pe dinăuntru cu lut amestecat cu pleavă de grîu și balegă de cal, atelierele de lemnărie, dogărie, împletituri, troițele și teascurile, adăpătorile, ba chiar și căpițele sau alte metode de depozitare au surprins totdeauna pe cercetători atît prin gîndirea tehnică înglobată în ele cît și prin frumusețea lor. Armele din vechime, atenție, au păstrat de asemenea pe corpul lor încrustături, pietre prețioase, fildeșuri și zeci de alte feluri de exprimare artistică."[7]

„Frumuseții invocate a acareturilor enumerate mai sus"[8] îi este opusă „cea a urmașilor moderni"[9] care cuprinde:

„ – o grădiniță de copii
- o gogoșerie
- un restaurant
- un magazin universal
- un bloc cu patru etaje și cu magazin de mobilă la parter
- un alt bloc, cu trei etaje, în care se află dispensarul și în care sîntem și noi cazați
- o cantină
- o cofetărie

[5] Ni se pare relevant a face trimitere la un moment semnificativ din istoria țării, care a determinat „sistemul structurat al socialului" și a definit „cultura unei colectivități", anulându-i și pervertindu-i imaginarul colectiv și, atingând însăși esențele individuale. Vom face apel la o recentă emisiune televizată, *5 minute de istorie*, de la TVR2, din data de 5 .11.2014, unde prof. univ. Adrian Cioroianu, decanul Facultăţii de Istorie al Universităţii Bucureşti, a prezentat succint momentul colectivizării din țara noastră. Acest proces începe încă din 1945, când Petru Groza impune cotele către stat. Apoi, în anul 1949 este dat decretul Marii Adunări Naționale, ca în 3-5 martie să înceapă campania de colectivizare a pământurilor țăranilor. Anul 1950, sub patronarea lui Gheorghe Ghiorghiu Dej și a guvernului condus de Petru Groza, este cel al vânătorii chiaburilor. Ceea ce aflăm interesant din emisiune și nu putem ignora, este observația profesorului care menționează, ca informație puțin cunoscută, că în această perioadă, tânărul Nicolae Ceaşescu era ministru adjunct al agriculturii. Tot acest proces al colectivizării durează până în anul 1962, 12 ani în care *vânătoarea* este cuvântul de ordine, iar scopul final, implementarea agriculturii socialiste. Cel care suferă grave probleme de identitate este țăranul român, pentru care pământul este parte din ființa sa și rostul său de a fi. Rezultatul acestei *asupriri* se poate vedea în efectul pe termen lung asupra țăranului român și asupra țării, în general, și anume, haosul din agricultură, pe care, și în anul lui 2014, îl suportăm cu speranțe minime și abia întrevăzute de schimbare. Emisiune vizionată în data de 15 nov. 2014.
[6] Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie (roman împotriva memoriei)*, Editura Militară, București, 1984, p. 31.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem,* p. 32.

- un aprozar
- mai multe ateliere de industrie locală
- o baie comunală (în construcție) și, auziți,
- ...un chișc pentru ședințe de vară (!).”[10]

Așadar, într-un orizont rustic oltenesc, „arhitectura și finisajele tuturor construcțiilor din beton (armat!) – cele două blocuri, restaurantul și magazinul universal – nu dovedesc în nici un fel legătura cu tradiția sau vreo altă grijă estetică a celor care le-au conceput și ridicat.”[11] Zare Popescu surpinde impactul avut de măsurile de colectivizare și uniformizare luate de puterile statului asupra imaginii satului. Prin intermediul lui Zare Popescu, personajul care are o teorie proprie asupra istoriei, aflăm cum aceste construcții nou formate în spațiul satului își schimbă atribuțiile. De exemplu, „în cofetărie, nu se aflau copii, ci numai adulți, tractoriști, șoferi, conducători de atelier”[12], care „stăteau în picioare și beau direct din sticlă respectivul suc de zmeură”[13], îmbunătățit considerabil cu coniac, după cum avea să afle acesta. În acest spațiu *mostră*, deformat și deformant, se desfășoară crizele identitare ale personajelor. Griul „construcțiilor de beton (armat!)” ce caracterizează lumea în care se conturează personajele lui Mircea Nedelciu determină, în mod automat, o *diluare* a identității ce duce până la pierderea acesteia.

Așa cum lumea satului este afectată de aplombul urbanului asupra ruralului într-o tendință de uniformizare sau chiar de duplicare, întâlnirea dintre pedagogul Grințu și elevul Gelu Popescu reprezintă, de fapt, „o manifestare explicită a identității, căutate chiar în sânul alterității”[14], după cum apare ceremonialul renașterii păsării Phoenix la Jean Burgos. Atât Grințu, cât și Gelu, orfani în căutarea orginilor, își asumă această căutare în mod diferit:

„Popescu nu și-i văzuse pe ai săi [părinți, n.n.], iar Grințu se despărțise de mama lui cînd avea 13 ani. La moartea ei, cineva, un unchi, îl dusese să stea de vorbă cu un bărbat neras și prost îmbrăcat care începuse să plîngă imediat ce a dat cu ochii de el. Își amintește că l-a scuipat și a fugit. Omul acela îi era tată? Peste numai o săptămînă unchiul Vergu îl instala pe Grințu la Casa de copii școlari din Sinaia.”[15]

E interesant de aflat cum decid să facă acest lucru, mai ales că cei doi au descoperit că provin „din părinți care trăiseră în sate de cîmpie aproape învecinate.”[16] Spre deosebire de Grințu, Gelu, poreclit Meșteru, decide să pornească „să-și caute părinții, măcar urmele lor.”[17] Grințu, în schimb, se bazează pe descoperirile lui Gelu „pentru simplu fapt că [...] datele culese de Meșteru vor fi utile amândurora.”[18] Această decizie luată de a-și asuma descoperirile lui Gelu îi provoacă o stare angoasantă, iar simbolic, „paradigma așteptării”[19]

[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p. 33.
[13] *Ibidem.*
[14] Jean Burgos, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” – Suceava, Colecția „Studii”, Editura Univers, București, 2003, p. 153.
[15] Mircea Nedelciu, *op. cit.*, pp. 38-39.
[16] *Ibidem*, p. 38.
[17] *Ibidem*, p. 40.
[18] *Ibidem*, p. 46.
[19] *Cf.* Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009, p. 26.

este o altă ipostază a alterității, mai ales că îi aflăm gândurile personajului ca pe o consolare și „acceptare a singurătății sinelui în acord cu singurătatea celuilalt”[20]:

„Simțea cum această curiozitate a originilor, de atîtea ori reprimată pînă atunci, îl sufocă încetul cu încetul. Invidia calmul cu care și-o satisfăcea Popescu și se simțea acum, acolo în fața ferestrei deschise, ca un copil care-și așteaptă tatăl să vină de la război.”[21]

Gelu, apelând la tehnica amânării, îl pedepsește pe Grințu fiindcă nu se implică în descoperirea propriei istorii: „Îl va pedepsi pentru asta. Își va amâna într-atâta povestirea, o va fragment și o va pune în dubiu, până când celălalt va pleca și el pe teren să dezlege firele.”[22] O dată cu pactul făcut de Gelu, de a fragmenta, prelungi, aștepta și amâna povestea despre descoperirile sale detectiviste, îl determină pe Grințu de a enunța fie teorii de natură antropologică, fie să dezvăluie teoriile lui Zare, moment în care cele două personaje se reflectă. Gelu reprezintă pentru Grințu „un fel de cablu prin care el își culegea date personale (poate!) dintr-o zonă care-i era deocamdată inaccesibilă.”[23]

Căutarea identității și a unui alt mod de a fi este un proces care conduce la transformarea fiecărui protagonist în altul. Cei trei tineri fără identitate socială, Zare, Grințu și Gelu, ce au în comun spațiul-matrice al satului Burlești, reprezintă figuri ale alterității ce pun protagonistul în situații care cer un răspuns etic. Printr-o „arheologie a sensului” se întretaie și relațiile dintre cele trei personaje amintite, care, deși intuiesc și recunosc existența celui de-al treilea, se întâlnesc în forme duale, niciodată toți la un loc. Mai întâi, Gelu și Zare, în timpul ședерii la Casa de copii școlari din Sinaia, apoi, Zare și Grințu în timpul armatei, în 1973. În cele din urmă, Gelu și Grințu se întâlnesc la internatul Liceului de Mecanică Fină, în luna aprilie a anului 1976. Aceste întâlniri nu sunt lipsite de semnificație și de implicații asupra devenirii acestora, fiindcă raportarea la Celălalt își are originile într-un „instinct de înfrățire – mai precis, în acel «sentiment originar de coexistență» pe care îl definește Husserl ca măsură a conștiinței Celuilalt în procesul de înțelegere a propriei identități.”[24] Cu alte cuvinte, raportarea celor trei protagoniști unul la celălalt – cei doi Popescu, Zare și Gelu, decid să fie frați; Grințu și Zare sunt legați de *cuvântul* delațiune; Gelu și Grințu spun că sunt din sate apropiate; respectiv, toți au în comun casa de copii – se dezvăluie ca o deschidere, respectiv, o chemare înspre/ dinspre Celălalt în încercarea de a-și înțelege identitatea. Alegerea de a răspunde chemării celuilalt revelează protagonistului sensul adevăratei sale căutări: în căutarea de sine descoperă deschiderea către Celălalt și/ sau responsabilitatea pentru Celălalt. Așadar, dacă la început Zare, asemenea lui Gelu și Grințu, era în căutarea identității prin găsirea tatălui, în cele din urmă, acesta nu dorește să-și cunoască tatăl[25], fiindcă, necunoscând vremurile tinereții acestui, „nu ar putea interpreta reacțiile lui la întâmplările propriei vieți.”[26] Zare are, la un moment dat, revelația imaginii de sine: „trupul nostru nu e decît o mașină cu

[20] *Ibidem*.
[21] Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 40.
[22] *Ibidem*, p. 46.
[23] *Ibidem*, p. 117.
[24] Doina Ruști, *ibidem*.
[25] Un alt motiv pentru refuzul lui Zare de *a afla* lumea tatălui, trimitere intertextuală spre proza șaizecistă ce a investigat biografia paternă, este expus într-un roman ulterior al lui Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, în care același personaj (migrarea personajelor dintr-un text în altul este o marcă specifică prozatorului Mircea Nedelciu) dezvoltă o teorie legată de „vinovăția generației anterioare, cea care se adaptase la rău înainte de a încerca să-l combată.” Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului* – roman inedit, Editura Compania, București, 2000, p. 126.
[26] *Ibidem*, p. 104.

care încercăm să țesem, din tot felul de fire fără legătură, cuvinte, relații, întîmplări, eforturi, imaginea a ceea ce trebuie să spunem că este Eu."[27]

Dintr-un sentiment de apartenență, fațetă a identității, Zare are altă atitudine față de Gelu, hotărăște să-i devină frate, fiindcă au același nume: „Lucrul nu putea fi contrazis nici oficial, mai tîrziu, cînd amîndoi căpătaseră buletine, pentru că în ambele stătea scris: Prenumele părinților: NATURAL."[28] Însă numele lui Gelu stă sub semnul provizoratului: „poate că nici nu mă cheamă Popescu."[29] Necesitatea imaginii Celuilalt este mai întâi oglindirea ideală, exprimată de Gelu, atunci când, aflat într-un sat, într-o beznă totală, pe urmele lui Anton Grințu, se îndoiește de propria identitate:

„Un fel de teamă plăcută îl invadă. E ceva să te afli într-un sat necunoscut în întuneric și noroi, lipsit de repere și fără o imagine clară a ceea ce cauți! Pînă ce nu se aprinde nicăieri nici o lumină, aproape că te îndoiești și de propria ta identitate."[30]

Lumina se aprinde în cele din urmă, iar ceea ce realizează Gelu, asemenea celorlalți protagoniști, prin întoarcerea către sine că „alteritatea se afirmă – în termenii lui Ștefan Augustin Doinaș, n.n. – ca o condiție de existență nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalți, ci și înlăuntrul meu, prin raportarea la mine însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un Unu plural. […] Eu, cel din clipa aceasta, nu mai sunt același care am fost acum o zi, acum un an. După cum mâine voi fi *altul* decât sunt astăzi și implicit *altfel*."[31]

Perceperea propriei alterități și permanenta investigare a personajelor, atât a realităților exterioare cât și a celor interioare, „fac din contactul cu Celălalt o întâlnire de excepție."[32] Această întâlnire a ființelor sociale, însă individuale și individualizate, este, de fapt, o regăsire, fiindcă, afirmă Tzvetan Todorov, „îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de tot ceea ce nu este sinele: eu este un altul."[33]

Bibliografia operei:

NEDELCIU, Mircea, *Zmeura de câmpie* (roman împotriva memoriei), Editura Militară, București, 1984; ediția a II-a, Prefață de Sanda Cordoș („Cine sînt fiii acelor tați?"), Editura Compania, București, 2005.

NEDELCIU, Mircea, *Zodia scafandrului* – roman inedit, Editura Compania, București, 2000.

Bibliografie critică selectivă:

***_Identitate și alteritate. Studii de imagologie_, II, coord. Nicolae Bocșan, Sorin Mitu, Toader Nicoară, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.

BUBER, Martin, *Eu și tu*, Traducere din limba germană si prefața de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 1992.

---

[27] Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 92.
[28] *Ibidem*, p. 156.
[29] *Ibidem*, p. 41.
[30] *Ibidem*, p. 94.
[31] Ştefan Aug. Doinaş, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21", *Alteritate*, nr. 1-7/ 2002, pp. 23-27.
[32] Doina Ruşti, *op. cit.*, p. 27.
[33] Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iaşi, 1994, p. 7.

BURGOS, Jean, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare" – Suceava, Colecția „Studii", Editura Univers, București, 2005.

DOINAȘ, Ștefan Aug., *Fragmente despre alteritate,* în "Secolul 21", *Alteritate*, nr. 1-7/2002.

LĖVINAS, Emmanuel, *Totalitate și infinit*, Traducere de Marius Lazurca, Editura Polirom, Iași, 1999.

LĖVINAS, Emmanuel, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Traducere de Ioan Petru Deac, Colecția „Substanțiall", Editura BIC ALL, București, 2000.

RUȘTI, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009.

SORA, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iaşi, 1994.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

COMMUNICATION AND MANIPULATION TO CICERO

Alexandru Lucian VOINEA
Romanian Academy, Iași Branch

Abstract: From the Sophists and Up to now, the concept of manipulation was of a particular interest. This paper has as a major subject Marcus Tullius Cicero a famous orator, philosopher, moralist and statesman, epistolograf novel (103-43 a. Chr.), who warns us of the danger of manipulation by flattery in his moral treaty about friendship (De Amicitia). Thus it helps us to distinguish the virtue of "false opinion about virtue" true friend of the false friend, flatterer. Next, we show, however, that the orator's brother, Quintus Tullius Cicero, flattery (blanditia) voters is a way to gain popularity and it is indispensable in an election campaign, as shown in the manual little campaign (Commentariolum petitionis) written in epistolary form. Also, with flattery, knowing the names of voters (nomenclatio) earnest propaganda (assiduitas), generosity (benignitas), good reputation (rumor) and Fast campaign (petitio pompae plena sit) are other methods necessary for a candidate who wishes to draw voters to his side.

Keywords: communication, ethics, manipulation, flattery, Cicero.

I. Considerații preliminare

Verbal sau non-verbal, din Antichitate și până astăzi se comunică acasă (în familie, cu prietenii foarte apropiați) sau în locuri publice (cu amicii, colegii de la locul de muncă, autoritățile și funcționarii statului, la școală etc). Comunicăm cu noi înșine (comunicare intrapersonală- monolog interior) sau comunicăm cu ceilalți (comunicare interpersonală- monolog, dialog). Atât în Antichitatea greco-romană, cât și în perioada contemporană, dialogul reprezintă forma cea mai frecventă de comunicare interpersonală. Firește, astăzi se comunică foarte mult prin intermediul mass-media. Dialogul poate avea loc între două sau mai multe persoane. Dar putem avea dialog și între o persoană și un grup mai mare sau mic de persoane, așa cum se întâmplă, de pildă, în campaniile electorale sau publicitare. E adevărat, monologul este frecvent în asemenea ocazii. Dar dialogul este mai eficient de fiecare dată, căci implică participarea efectivă a interlocutorului la actul de comunicare. Interlocutorul se simte astfel mai respectat și ne poate oferi un feed-back. Oamenii de succes din toate timpurile au știut acest lucru. De ce comunicăm? Comunicăm atât pentru: a socializa pur și simplu, din nevoia naturală de a relaționa cu ceilalți oameni, căci suntem „ființe sociale" care trăiesc într-o comunitate cât și pentru a obține ceva în urma actului de comunicare (acțiunii comunicative). În cea de-a doua situație, putem vorbi despre comunicarea ce are ca scop influențarea, negocierea, persuasiunea și manipularea. În lucrarea de față ne propunem să reflectăm asupra conceptului de „manipulare", așa cum se regăsește în opera celor doi Cicero din Antichitate: Marcus Tullius Cicero (celebrul orator, filosof, epistolograf și om politic roman) și fratele acestuia, Quintus Tullius Cicero. Desigur, nu propunem aici să abordăm toate manierele de manipulare și nu putem avea pretenția de a epuiza această temă. De asemenea, vom avea în vedere doar câteva fragmente din minitratatul moral Despre prietenie (*De amicitia*) al marelui orator și om politic roman. Maniere de manipulare și persuasiune se regăsesc însă mai ales în Mic manual de campanie electorală (*Commentariolum petitionis)* redactat de către Quintus Tullius Cicero special pentru campania electorală a fratelui său, Marcus, cu scopul de a-l ajuta să câștige alegerile pentru funcția de consul. În ceea ce privește

manierele de manipulare, manipularea prin linguşire ocupă un loc aparte în opera celor doi Cicero. Quintus Cicero, în micul său „manual", transformă însă linguşirea într-o adevărată „armă" în mâna unui candidat la alegerile consulare. Linguşirea, dublată de generozitate, devine astfel o condiţie sine qua non pentru a avea şanse de câştig într-o campanie electorală.

II. Manipularea prin linguşire la Marcus Tullius Cicero, în *De amicitia*

Având în vedere apropierea semantică dintre conceptele: „influenţare", „negociere", „persuasiune" şi „manipulare", pentru a evita confuziile se impun câteva precizări. Adela Mihalcea explică:

„Manipularea constă în a folosi diferite metode şi tactici, de cele mai multe ori abuzive, de a-i determina pe ceilalţi să facă ceea ce tu doreşti, fără a ţine cont sau chiar prejudiciind dorinţele, nevoile şi interesele lor. În majoritatea cazurilor, manipulatorii sunt conştienţi de ceea ce fac şi vor şti, în orice moment, să-şi explice comportamentul şi acţiunile ca fiind justificate, ba mai mult decât atât, fiind în favoarea victimei "[1]. Se face astfel distincţia între „manipulare" şi:

* „influenţare-de exemplu o persoană importantă din viaţa noastră de la care am învăţat mult şi care şi-a pus amprenta pe modul nostru de gândire şi de acţiune;
* negociere-când se discută punctele de vedere ale celor implicaţi, iar decizia se ia ţinând cont de fiecare opinie;
* persuasiune-darul şi puterea de convingere prin scoaterea în evidenţă a părţii pozitive a lucrurilor şi minimalizarea părţilor negative".

Trebuie precizat însă că în „influenţare", „negociere" şi „persuasiune" „nu apare abuzul verbal sau emoţional, iar partenerul de discuţie e întotdeauna liber să-şi manifeste liberul-arbitru"[2].

În dicţionare, „manipularea" înseamnă „mânuire, manevrare". Sensul figurat este acela care interesează mai mult: „Influenţare a opiniei publice printr-un ansamblu de mijloace (presă, radio etc) prin care, fără a se apela la constrângeri, se impun acesteia anumite comportamente; a influenţa prin diverse mijloace modul de a gândi şi de a acţiona al unei persoane sau al unei colectivităţi; a exercita dominaţie psihologică sau politică asupra unui individ sau asupra unui grup"[3].

Linguşirea este explicată în dicţionare astfel: „vorbă, atitudine linguşitoare, adulare, linguşeală, linguşitură; flatare, măguleală, măgulire; laudă falsă sau exagerată cu scopul de a plăcea; acţiune de a linguşi, laudă falsă şi interesată". Prin „a linguşi" se înţelege: „a căuta să câştige bunăvoinţa în favoarea cuiva satisfăcându-i vanitatea, a se pune bine cu cineva prin atitudini şi vorbe măgulitoare la adresa lui, prin laude exagerate şi ipocrite; a flata, a măguli, (cu sens figurat: „ a peria", „a linge"[4].

În Grecia Antică, Aristotel face diferenţa între prietenul adevărat şi linguşitor:

„Să recunoaştem că diferenţa dintre prieten şi linguşitor pune şi ea în lumină faptul că plăcerea nu se identifică cu binele sau, cel puţin, că există diferite specii de plăcere. Căci, dacă primul întreţine relaţii cu prietenul său urmărindu-i binele, celălalt urmăreşte doar să-i

1 Mihalcea, Adela, "Manipularea ca mod de relaţionare-caracteristici şi riscuri asociate", în revista *Practica farmaceutică*, editată de Colegiul farmaciştilor din România, vol. 7, nr. 2, an 2014, p. 87.
2 *Ibidem.*
3 http://dexonline.ro/definitie/manipulare, consultat la data de 08.10.2014, ora 15,30. Cf .*DEX-Dicţionarul explicativ al limbii române*, ed. a 2-a, rev., Ed. Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p. 617.
4 http://dexonline.ro/definitie/linguşire, consultat la data de 08.10.2014, ora 16,03. Cf. *DEX-Dicţionarul explicativ al limbii române*, ed. a 2-a, rev., Ed. Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p. 593.

facă plăcere; și, dacă acesta din urmă este blamat, pe când celălalt primește elogii, este datorită scopului diferit pentru care i-au căutat societatea.(...) Pare deci evident că plăcerea nu se identifică cu binele și că nu orice plăcere este demnă de dorit..."[5]. Filosoful din Stagira mai remarcă și deosebirea dintre conceptele „amabilitate" (*praótes*) și „lingușire" (*kolakéia*), respectiv între omul amabil (*praós)* și lingușitor (*kólax*):

„Cât despre celălalt de agreabil, cel din viață, omul agreabil cu măsură este cel amabil, iar măsura justă este amabilitatea; cel ce exagerează, dacă este dezinteresat este un om care dorește să placă, iar dacă o face din interes este un lingușitor"[6].

„Amabilitatea" (*praótes*) este astfel o virtute, în timp ce „lingușirea" (*kolakéia*) devine un viciu prin depășirea măsurii juste, a căii de mijloc (*mesótes)* dintre cele două extreme.

Teofrast, în Caracterele, definea lingușirea, realizând un adevărat portret al lingușitorului. Mai târziu, această lucrare a fost tradusă în limba franceză de moralistul La Bruyère. De aici aflăm că:

„Lingușirea ar putea fi definită ca o comportare lipsită de demnitate, de pe urma căreia, însă, lingușitorul are partea lui de folos. Mergând pe drum alături de un altul, lingușitorul e capabil să-i spună: "Bagi de seamă cu câtă admirație se uită lumea la tine?" […] Și în timp ce lingușitorul rostește astfel de cuvinte, se face că scutură o scamă de pe haina celui lingușit, iar dacă vântul i-a suflat un pai în păr, se grăbește să-l ia și-i spune râzând: "Ai văzut? N-au trecut bine nici măcar două zile de când te-am văzut, și barba ți s-a și umplut de fire albe! La drept vorbind, alții de aceeași vârsta cu tine n-au atâtea fire negre!"

Când cel lingușit vorbește, lingușitorul poruncește celorlalți să tacă; atunci când cântă îi aduce laude, iar atunci cand a încetat, îl aplaudă, strigând: "Bravo!" […]

Îi mai spune că are o locuință clădită după un plan minunat, că are o grădină îngrijită și că portretul îi seamănă leit.

Într-un cuvânt, lingușitorul spune și pune la cale numai lucruri prin care bănuiește, urmărește și speră că poate fi cuiva pe plac"[7].

Plutarh din Cheroneea, în tratatul moral „Mijloacele de a distinge lingușitorul de prieten" (*Quomodo adulator ab amico internoscatur*), ne pune în gardă pentru a observa manevrele lingușitorului, pentru a nu ne lăsa manipulați de laudele și elogiile lui.

Marcus Tullius Cicero, în micul său tratat de morală practică Despre prietenie (*De amicitia)*, explică diferența între prietenul adevărat și falsul prieten sau lingușitor. Căci dacă este important să înlăturăm bănuielile, nemulțumirile, în același timp trebuia să spunem adevărul și să-l auzim. Indulgența extremă din partea unui prieten nu este decât lingușire (*blanditia*): „trebuie să fim convinși că nu există în prietenie pacoste mai mare decât lingușirea, măgulirea, încuviințarea la orice; căci trebuie să înfierăm cu oricât de multe nume acest viciu (*vitium*) al oamenilor ușuratici și înșelători, care spun totul ca să placă altuia și nimic de dragul adevărului"[8].

---

5 Aristotel, *Etica Nicomahică*, trad. de Stella Petecel, Editura Iri, București, 1998, p. 211 (X, 3, 1173 b-1174 a).

6 *Ibidem*, p. 58. (VII, 1108 a, 30). Cf. Bailly, A., *Dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris, 2000, p. 1112: *kolakéia*= "flatterie, adulation"; p. 113: *kólax*="flatteur, adulateur"; p. 1617: *praótes*="douceur, bonté, facilité de caractère".

7 Teofrast, *Caracterele* (*Lingușitorul*), în: Jean de la Bruyère, *Caracterele sau moravuriule acestui veac*, vol. I, traducere și note de Aurel Tita, prefață de N. N. Condeescu, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 28-29..

8 http://www.thelatinlibrary.com/cicero/amic.shtml: Cicero, Marcus Tullius, *De amicitia*, 91: *....sic habendum est nullam in amicitiis pestem esse maiorem quam adulationem, blanditiam, adversationem. Quamvis enim nullis nominibus est hoc vitium notandum levium hominum atque fallacium, ad*

Marcus Tullius Cicero ne amintește astfel sfatul dat de Terențiu referitor la „lingușire": "lingușirea, sprijinitoarea viciilor, nedemnă nu numai de un prieten, dar nici măcar de un om liber, s-o îndepărtăm cât mai mult"[9].

În portretul lingușitorului realizat de Cicero avem imaginea limpede a falsului prieten, a prefăcutului, care falsifică adevărul, distruge sinceritatea, atrage minciuna și distruge chiar noțiunea de prietenie. Lingușitorul nu ne este prieten; nu există legătură posibilă cu un suflet atât de schimbător:

„Iar prietenul lingușitor, dacă ești atent, se poate deosebi de cel sigur și se poate recunoaște tot așa cum putem distinge tot ce e falsificat și imitat de ce e natural și adevărat"[10].

Căci „ce poate fi atât de nestatornic, atât de nesigur ca sufletul celui care se schimbă nu numai după sentimentul și voința altuia, dar chiar după înfățișarea și la un semn al lui"[11]?

Oratorul roman apelează din nou la Terentiu, citând pe Gnatho, lingușitorul din comedia Eunucul: „Spune cineva nu, spun și eu nu. Spune da, spun și eu da. În sfârșit, mi-am impus eu însumi să fiu în toate de părerea altuia"[12].

Mai periculoși decât Gnatho al lui Terentiu sunt, în opinia lui Cicero, lingușitorii care sunt de origine nobilă, care au o situație materială bună și o reputație aleasă: „lingușirea lor e primejdioasă, fiindcă vorbelor lor mincinoase li se adaugă și autoritatea"[13]. Unii dintre ei pot avea funcții publice. Cicero numește acest tip de cetățean „demagog (*popularis*), adică un cetățean lingușitor și ușuratic" (*assentator et levis civis*), care poate fi demascat totuși cu ușurință. Avem de-a face aici cu un nou tip de lingușire: lingușirea mulțimii pentru a obține foloase în viața politică. Exemplul unui anume C. Papirius Garbo care a încercat prin lingușire să câștige bunăvoința adunării poporului pentru a vota o lege favorabilă lui, care-i permitea să fie reales imediat în anul următor în funcția de tribun al plebei, și nu după zece ani, cum prevedea legea în vigoare, este elocvent în această privință. Legea a fost respinsă însă prin votul poporului datorită discursului rostit de către Scipio. Așadar, adevărul învinge totuși, în ciuda acestor cuvântări demagogice, pline de lucruri născocite și închipuite, cu condiția să fie demascat, adică „dat la iveală și pus în lumină", cum ne spune Cicero. Iar lingușirea aceasta nu poate fi periculoasă decât pentru cel care se lasă manipulat de ea și „care el însuși se aprobă și e foarte încântat de sine".

Lingușirea este pusă astfel în legătură cu „părerea falsă despre virtute", căci „cei mai mulți doresc doar să pară înzestrați cu virtute decât să fie într-adevăr virtuoși"; „acestora le place lingușirea", crezând că „acele vorbe goale (*oratio vana*) sunt o dovadă a meritelor lor"; ele sunt însă doar „minciuni lingușitoare" (*vanitates blandae*). Oratorul roman avertizează însă și pe omul serios și statornic, pe omul virtuos, să nu se lase înșelat prin „lingușiri abile". Căci lingușirile care sunt „pe față" (*aperte*) pot fi mai ușor de recunoscut, dar „lingușitorul viclean și ascuns" (*callidus et occultus*) este greu de recunoscut, „deoarece adesea, chiar când

---

voluptatem loquentium omnia, nihil ad veritatem. Cf. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie,* traducere de Aristotel Pârcălăbescu, reed., Editura „Litera Internațional", București, 2001, p. 35.

9 *Ibidem,* 89: *assentatio, vitiorum adiutrix, procul amoveatur, quae non modo amico, sed ne libero quidem digna est.* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *op. cit.,* p. 35.

10 *De amicitia,* 95: *Secerni autem blandus amicus a vero et internosci tam potest adhibita diligentia, quam omnia fucata et simulata a sinceris atque veris.* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie, op.cit.,* p. 36.

11 *Ibidem,* 93: *Quid enim potest esse tam flexibile, tam devium quam animus eius qui ad alterius non modo sensum ac voluntatem sed etiam vultum atque nutum convertitur?* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *op.cit.,* pp. 35-36.

12 *Ibidem: Negat quis, nego; ait, aio; postremo imperavi egomet mihi / Omnia adsentari.*

13 *Ibidem, 94: Multi autem Gnathonum similes cum sint loco, fortuna, fama superiores, horum est assentatio molesta, cum ad vanitatem accessit auctoritas.* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *op.cit.,* p. 36.

se opune, aprobă și, prefăcându-se că mustră, lingușește, iar în cele din urmă se dă bătut și admite să fie învins, pentru ca cel care a fost înșelat să pară că a avut dreptate”[14].

Lingușirea se află în opoziție cu virtutea; dacă lingușirea este viciul omului nestatornic, în virtute regăsim armonia (*convenientia rerum*), stabilitatea (*stabilitas)* și statornicia (*constantia*), conchide Cicero.

Dacă pentru „lingușire” Marcus Cicero utilizează termenul „blanditia”, „prefăcătoria” este desemnată prin „simulatio”, fiind și ea tot un viciu:

„Cum autem omnium rerum **simulatio** vitiosa est (tollit enim iudicium veri idque adulterat), tum amicitiae repugnat maxime; delet enim veritatem, sine qua nomen amicitiae valere non potest”.

„Dar dacă **prefăcătoria** este un viciu în orice privință (căci te împiedică să discerni adevărul și-l falsifică), apoi ea se împotrivește cu desăvârșire prieteniei; ea distruge sinceritatea, fără de care numele de prietenie nu mai are nici un sens”[15].

Astăzi, „prefăcătoria” este definită de dicționare astfel: „mod de comportare , de manifestare specific omului prefăcut; fățărnicie, ipocrizie, simulare, prefăcătură”[16].

III. **Lingușirea în campania electorală a lui Cicero**

Celebrul orator și om politic, Marcus Tullius Cicero, după ce a absolvit școala elementară și cea medie, și-a desfășurat studiile superioare la Roma (81 a Chr.), unde a învățat oratoria de la avocații M. Antonius și L. Crassus și jurisconsulții Mucius Scaevola Augur respectiv Mucius Scaevola Pontifex. A studiat filosofia cu neoacademicianul Philon, epicureul Phaedrus și stoicul Diodot. Și-a continuat studiile de filosofie la Atena, iar cele de retorică în Asia Mică și în insula Rhodos, unde îl audiază pe celebrul profesor Apollonius Molo care va avea o puternică influență asupra stilului său oratoric (88-77 a Chr.). În anul 77 a. Chr. s-a întors la Roma și și-a început cariera politică, parcurgând așa-numitul cursus honorum, fiind, pe rând, quaestor în Sicilia (75a. Chr.), aedilis (69 a. Chr.), praetor (66 a. Chr.). Perioada de vârf a carierei sale politice a fost atinsă însă în anul 63 a. Chr. când Cicero a fost ales consul, cea mai înaltă funcție în statul roman, deși provenea din clasa medie a cavalerilor[17]. În campania electorală a fost sprijinit puternic de fratele său, Quintus Tullius Cicero, care a scris special pentru acest scop, *Comentariolum petitionis* (Mic tratat de campanie electorală), în care oferă sfaturi practice care aveau să-l ajute într-o bătălie politică marcată de puternice tensiuni și incertitudini. Deși a avut o carieră politică modestă, Quintus ne oferă cea mai importantă mărturie referitoare la campania electorală care a avut loc la Roma, în anul 64 a. Chr. El însuși om politic (a fost praetor), Quintus a scris, în formă epistolară, acest manual de campanie electorală, adresat fratelui său Marcus, nu pentru a-l învăța ceva nou, „ci pentru a pune în ordine lucruri care parcă sunt împrăștiate și fără sfârșit”[18]. Al. Cizek îl consideră pe Quintus un „manager electoral” care „formulează o serie de sfaturi, observații și mai ales îndemnuri animate de un pur spirit pragmatic, rece și lipsit de scrupule”[19]. Ne sună cunoscut? Oare nu seamănă cu campaniile electorale de astăzi? Mai mult decât atât, cercetători ciceroniști precum Giulio Andreottti susțin că Micul tratat de campanie

14 *Ibidem*, 95-99. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie, op. cit*., pp. 36-38.
15 *Ibidem*, 92. Cf. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie, op.cit.*, p. 35.
16 http://dexonline.ro/definitie/prefacatorie. Cf .*DEX-Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. a 2-a, rev., Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2012, p. 865.
17 Cf. Lamartine, Alphonse de, *Cicero*, Editura Helicon, Timișoara, 1999, pp. 11-26; Cizek, Eugen, *Cicero. Viața* în: *Istoria literaturii latine*, vol. I, Editura Corint, București, 2003, pp. 166-167.
18 Quintus Tullius Cicero, *Mic manual de campanie electorală*, ediție bilingvă latină-română, traducere, cuvânt înainte și note de Alexandru Cizek, Editura Art, București, 2008, p. 25. (*Commentariolum petitionis*, 1).
19 Al. Cizek, *Cuvânt-înainte*, în Quintus Tullius Cicero, *op. cit*., p. 10.

electorală (*Commentariolum petitionis*) anticipează cu multe secole Principele lui Nicolo Machiavelli, deoarece, Quintus Cicero preconizează, „în esență, că scopul justifică mijloacele folosite, că în campania electorală, dar și în politică în general, totul este admis pentru a-ți face drum”[20].

În studiul de față ne interesează sfaturile (*praecepta*) despre modul de comunicare în campania electorală recomandate lui Marcus Tullius Cicero pentru a dobândi popularitatea și a fi ales în funcția de consul. În concepția lui Quintus, „campania electorală se bazează pe două strategii: dobândirea sprijinului prietenilor și dobândirea favorii poporului”[21]. În studiul de față ne interesează ce-a de-a doua strategie. Al. Cizek a remarcat astfel șase modalități de a dobândi popularitatea în campania electorală propuse de Quintus în manualul său: cunoașterea numelor alegătorilor (*nomenclatio*), lingușirea lor (*blanditia*), propaganda stăruitoare (*assiduitas*), generozitatea (*benignitas*), buna reputație (*rumor*) și fastul campaniei (*petitio pompae plena sit*) [22].

Ca să fie pe placul poporului, candidatul Marcus Cicero trebuie să facă mai întâi cunoștință în fiecare zi cu electoratul, chiar să rețină și să pronunțe numele alegătorilor. Gentilețea, afabilitatea (*comitas*) de care a dat dovadă până acum este utilă, dar nu suficientă în campania electorală.

De aceea, Quintus îl sfătuiește să recurgă la manipularea prin lingușirea fără scrupule. Căci lingușirea este o condiție sine qua non pentru câștigarea voturilor masei alegătorilor:

“..Sed opus est magnopere blanditia, quae etiamsi vitiosa est et turpis in cetera vita, tamen in petitione necessariast; etenim cum deteriorem aliquem adsentando facit tum improba est, cum amiciorem non tam vituperanda, petitori vero necessaria est, cuius et frons et vultus et sermo ad eorum quoscumque convenerit sensum et voluntatem commutandus et accommodandus est”.

“Însă trebuie să te înveți să lingușești, o însușire îndeobște reprobabilă, dar indispensabilă într-o campanie electorală. Este vrednică de dispreț dacă ticăloșești pe cineva, însă e îngăduită dacă te ajută să-ți faci prieteni. De fapt, este obligatorie pentru un candidat la alegeri: să fie în stare să-și schimbe chipul, gesturile și felul de a vorbi, conformându-se de fiecare dată spiritului și comportamentului celor cu care intră în contact[23]”.

Dar propaganda nu are succes dacă nu este constantă. „Stăruința” propagandei în fața acelorași oameni face mai credibilă chiar lingușirea care, practicată în mod constant poate fi ușor confundată cu aprecierea reală a celor lingușiți. Cuvintele lingușitoare, care sunt neadevărate, pot părea reale complimente la adresa alegătorilor care se simt astfel mai apreciați de cel care le solicită votul. Marcus Cicero înfierase lingușirea în minitratatul moral Despre prietenie (*De amicitia*). El însuși îl numise “demagog” sau “populist” (*popularis*) pe omul politic lingușitor. Căci lingușirea reprezentanților adunării poporului pentru a vota legi favorabile unui candidat în alegeri era pentru oratorul roman o metodă nu doar blamabilă, ci fără succes, fiind ușor de combătut într-o confruntare de către oameni precum Scipio sau Laelius (acesta din urmă este de fapt un alter-ego al lui Marcus Cicero). Acum însă este sfătuit de fratele său Quintus să o utilizeze în campania electorală, căci lingușirea nu este doar scuzabilă, ci devine o „armă” extrem de utilă în asemenea situații. Dar numai și numai în campania electorală! Nu și în viața cotidiană, când redevine „reprobabilă” (*vitiosa*) chiar și în concepția lui Quintus.

---

20 Apud Al. Cizek, *art. cit.*, pp. 10-11.

21 Cicero, Quintus Tullius, *op. cit*., pp. 34-35: *Et petitio magistratuum divisa est in duarum rationum diligentiam, quarum altera in amicorum studiis, altera in populari voluntate ponenda est.*(*Comentariolum,* 16).

22 *Al. Cizek, art. cit.*, p. 15.

23 Cicero, Quintus Tullius, *op. cit*., pp. 50-51.

Al. Cizek face o comparație între sfaturile lui Quintus despre lingușirea poporului și cuvintele lui Socrate referitoare la comportamentul personajului Callicles din dialogul platonician Gorgias care întruchipează tipul demagogului într-o democrație precum cea atenian[24]:

„În adunarea poporului (*ecclesia*), dacă la spusele tale *demos*-ul atenian îți răspunde că nu ai dreptate, tu, schimbându-ți părerea, spui ceea ce vrea el" (481e).

Socrate îi reproșează lui Callicles și „că în orice ocazie, cât ești tu de grozav (....) îți schimbi părerea când așa, când așa" (481e). Mai mult decât atât, „trebuie făcută voia demosului, că trebuie să-l lingușești precum cel din urmă dintre sclavi" (521a) este de părere Callicles atunci când Socrate îl întreabă despre „calea de îngrijire a cetății", continuând apoi amenințător: „...fiindcă dacă nu vei proceda astfel..."[25]. Callicles este categoric aici: nu admite astfel nici o altă metodă în afară de lingușirea poporului pentru a-i „intra în grație".

Revenind la preceptele lui Quintus Cicero despre succesul unei campanii electorale, amintim că lingușirea trebuie „ajutată" de generozitate (*benignitas*), care consta, printre altele, în „organizarea ospețelor" de către candidat și amicii săi, „atât pentru participanți, luați la întâmplare, cât și în cadrul triburilor". Generozitatea trebuie să se manifeste și prin înfățișare, chip, prin deschiderea „porților sufletului" dar și ale casei sale zi și noapte. Promisiunile sunt așteptate de alegători, dar ele trebuie făcute cu „generozitate și cu cinste" (*large et honorice*). Quintus propune astfel un alt precept care se desprinde de aici: „arată că vei face cu seriozitate (*studiose*) și voie bună (*libenter*) ceea ce ți-ai pus în gând să faci"[26].

De asemenea, candidatul trebuie: "să răspundă cu amabilitate" (*benigne respondere*), să se implice „cu tot zelul în afacerile și primejdiile prietenilor", să încerce să se „apropie" chiar și de detractorii și adversarii săi. Mai mult decât atât, ar fi ceva deosebit dacă dacă ar reuși să se arate prietenos chiar și față de concurenții săi [27].

Pentru a câștiga masele, însă, Quintus îi recomandă să aibă mare grijă de reputația (*rumor*) sa care trebuie consolidată începând cu lauda talentului său de orator și continuând apoi cu: atașamentul și bunăvoința publicanilor, cavalerilor, optimaților, tinerilor, a celor apărați de el în procese, precum și a mulțimii venită special din provincie pentru a-l susține[28].

În fine, ultimul precept al lui Quintus se referă la fastul campaniei electorale (*petitio pompae plena sit*); ea trebuie să fie: „strălucitoare, splendidă, să fie populară, de mare efect și distincție". De asemenea, trebuie atacată reputația concurenților, trezind astfel asupra acestora suspiciuni de nelegiuire, desfrânare și corupție[29].

Asemeni unui manager electoral interesat cu adevărat de succesul candidatului său în alegeri, Quintus concluzionează: „În această campanie este foarte important să existe speranța unei bune guvernări din partea ta și ca toată lumea să aibă o părere bună despre tine"[30].

Putem constata astfel că autorul acestui mic „manual" de campanie electorală a întocmit un fel de cod de conduită care cuprinde precepte, ce trebuie nu doar însușite, ci mai ales aplicate într-o întrecere electorală. Astfel, nu cred că am exagera dacă am numi acest „manual" un cod de bune practici pentru campania electorală sau chiar manual de marketing

---

24 Al. Cizek, *art. cit.*, în Quintus Tullius Cicero, *op. cit.*, p. 16.
25 *Idem*.Cf. Platon, *Gorgias*, trad. de Al. Cizek, Editura Paideia, 2003, p. 70; pp. 120-121.
26 Quintus Tullius Cicero, *op. cit.*, pp. 52- 53: *...quod facturus sis id significes te studiose ac libenter esse facturum...(Commentariolum petitionis,* 45).
27 *Ibidem*, pp. 54-55. *(Commentariolum*,49).
28 *Ibidem*, pp. 56-57. *(Commentariolum*,50).
29 *Ibidem*, pp. 56-59. (*Commentariolum*,52).
30 *Ibidem*, pp. 58- 59*: Atque etiam in hac petitione maxime videndum est ut spes rei publicae bona de te sit et honesta opinio.*(*Commentariolum*,53).

politic. Oare l-au ajutat în campania electorală aceste precepte pe candidatul Marcus Tullius Cicero pentru care a fost redactat acest manual? Vom aminti doar că celebrul orator roman a fost ales consul pentru anul 63 a. Chr., (primul om stat) în urma campaniei electorale din anul 64 a. Chr., când a fost redactat „manualul" de către fratele său.

Concluzii.

Cunoscută încă din Antichitate, linguşirea este o manieră de manipulare întâlnită pretutindeni. Pentru Aristotel ea este amabilitatea exagerată de care dă dovadă cineva din interes. Să ne amintim că în a doua parte a lucrării, intitulată „Manipularea prin linguşire", am arătat cum Marcus Tullius Cicero, în minitratatul moral Despre prietenie, condamna „linguşirea" (*adulatio, blanditia*), considerând-o un viciu (*vitium*) al „oamenilor uşuratici şi înşelători" sau chiar cea mai mare „pacoste" de care trebuie să ne protejăm într-o relaţie de prietenie. Cu toate acestea, s-a putut observa în partea a treia („Linguşirea în campania electorală a lui Cicero") că situaţia se schimbă: în concepţia fratelui oratorului, Quintus Tullius Cicero, linguşirea, reprobabilă (*vitiosa et turpis*) în viaţa obişnuită, devine extrem de utilă, chiar de nelipsit într-o campanie electorală. Am putea-o percepe astfel ca pe un viciu necesar în asemenea situaţii.

Suntem linguşiţi astăzi? Este o întrebare retorică. Ne flatează membri familiei, rudele apropiate, vecinii, colegii la locul de muncă. De multe ori chiar ne place acest lucru, deşi suntem conştienţi atunci când laudele sunt exagerate sau neconforme cu virtuţile noastre reale. Unii ne linguşesc doar pentru a consolida buna relaţie de amiciţie sau de prietenie, alţii pentru a ne face pe plac pur şi simplu. Sau poate pentru a ne mai "îmbuna" atunci când suntem abătuţi. Cei apropiaţi ne mai flatează şi pentru a ne motiva, pentru a ne consolida încrederea în noi înşine înaintea unui examen mai dificil, a unui concurs sau a unei decizii importante în viaţă. Ori pentru a ieşi astfel în evidenţă. Dar sunt şi persoane care, flatându-ne, vor să obţină ceva de la noi. Linguşirea se transformă astfel într-un fel de „momeală" cu iz de manipulare. Şi aici putem discuta despre agenţii de vânzări, dar mai ales despre politicieni care, în campaniile electorale devin parcă alţi oameni: ne linguşesc, ne fac promisiuni de tot felul, ne oferă cadouri, ne invită la petreceri sau concerte în aer liber în speranţa că ne vor convinge să le oferim votul nostru.

În acest context, se pune întrebarea: cât de actual este acest Manual de campanie electorală al lui Quintus Tullius Cicero? *Nihil nove sub sole* am putea spune cu certitudine. Astăzi se discută despre „imoralitatea necesară" în politică, despre „necesitatea de a manipula, minţi sau trăda" în viaţa politică, dar mai ales în campania electorală. Astfel, "principele care vrea să-şi păstreze puterea va trebui să înveţe neapărat să poată să nu fie bun şi să ştie să fie sau să nu fie astfel după cum este nevoie" ne învăţa în perioada Renaşterii celebrul om politic, diplomat, filosof şi scriitor italian Niccolò Machiavelli[31].

În perioada contemporană întâlnim manuale de marketing politic care cuprind precepte care trebuie aplicate pentru a dobândi succesul în campania electorală redactate de către filosofi, analişti, consultanţi politici sau responsabili de campanie electorală din întreaga lume. Linguşirea sau linguşeala ocupă şi astăzi un loc extrem de important printre tehnicile de manipulare într-o campanie electorală. Este vorba aici despre unul dintre procedeele de „manipulare a relaţiilor" ca să ne exprimăm în termenii lui Alex Muchielli, unul dintre cei mai reputaţi specialişti în ştiinţele comunicării"[32].

31 Machiavelli, Niccolò, *Principele*, în vol. *Măştile puterii*, Institutul European, Iaşi, 1996, p. 93. Cf. C. A. J. Coady, *Politica şi problema „mâinilor murdare"*, în Singer, Peter, *Tratat de etică*, Polirom, Iaşi, 2006, pp. 403-406.

32 Mucchielli, Alex, *Arta de a influenţa: analiza tehnicilor de manipulare*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, pp. 97-128.

„Pupă-l în bot și papă-i tot” este îndemnul la lingușire exprimat într-un mod neconvențional de către doi analiști și consultanți politici americani, J. Carville și P. Begala, în cartea cu același titlu, carte ce are pretenția de a fi „manual de marketing politic”.

Ei îl îndeamnă astfel pe candidatul în alegeri să se aplece pentru a face “niște temenele”, să se „ploconească”. Aceasta este o regulă care lipsește din tratatele de dezvoltare personală, dar care îl va ajuta pe candidat „mai mult decât toate celelalte”. Desigur, nu e vorba aici doar de lingușirea făcută cu stângăcie, de adulație sau de complimentele gratuite care duc la eșec, fiind „tactici doar pentru perdanți”. În schimb, “ploconitul” care ne conduce spre succes „este deopotrivă o știință și o artă” care se învață. Căci „nimeni nu reușește în viață fără să învețe cum să-i trateze pe oamenii pe care nu-i suportă”, findcă le place sau nu să recunoască faptul că politicienii sunt la cheremul fiecărui om, care are dreptul la vot, indiferent de situația lui materială sau de statutul social. Lingușeala înseamnă și farmec, iar regula reciprocității funcționează de cele mai multe ori. *Do ut des* (*„*ți dau ca să-mi dai”) sau „îți dau înapoi ceea ce am primit” ajută la crearea unui „cerc virtuos” extrem de util. Dar lingușeala trebuie „făcută ca la carte”. Important este și „să nu sari calul”, să nu depășești măsura. John Fitzgerald Kenedy și Ronald Wilson Reagan sunt considerați „lingușitori de top”[33].

Robert B. Cialdini constată și el că „politica reprezintă un alt domeniu de desfășurare a regulii reciprocității”, oferind exemple de tactici bazate pe reciprocitate, printre care oferirea de cadouri și servicii ocupă un loc aparte. Iar dacă înainte de a primi cadouri suntem flatați, succesul este aproape sigur, căci „ne place la nebunie să fim flatați”, remarcă astfel personajul Joe Girard citat de R. Cialdini[34]. Deși ne place să credem că „naivitatea noastră își are și ea limitele ei, în special în situația când suntem siguri că persoana care ne flatează încearcă să ne manipuleze, avem de regulă tendința de a crede lauda și de a ne plăcea de persoana care ne-o adresează – cel mai adesea când nu este adevărată ”[35].

BIBLIOGRAFIE

Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, *DEX-Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, revizuită, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012.

Aristotel, *Etica nicomahică*, introducere, traducere, comentarii și index de Stella Petecel, ediția a II-a , Editura IRI, București, 1998.

Bruyère, Jean de la, *Caracterele sau moravuriule acestui veac,* vol. I, traducere și note de Aurel Tita, prefață de N. N. Condeescu, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Beciu, Camelia, *Politica discursivă. Practici politice într-o campanie electorală*, Editura Polirom, Iași, 2000.

33 Carville, James, Paul Begala, *Pupă-l în bot și papă-i tot: manual de marketing politic*, tr. rom., Editura Humanitas, București, 2014, pp. 30-33; 42-43. Cei doi autori au devenit celebri după ce au condus într-un mod neconvențional, dar cu succes, campania prezidențială a lui Bill Clinton din anul 1992. „Sfaturile lor se plică însă indiferent de orientarea politică a cititorului” apreciază cotidianul american *Houston Chronicle.*

34 Cialdini, Robert B., *Psihologia manipulării: curs de teorie și practică a influențării,* traducere de Victor Glodeanu, Editura EuroPress, București, 2009., pp. 46-47. Autorul, profesor american de psihologie și marketing la Universitatea de Stat din Arizona, a devenit celebru datorită lucrării *Influence: The Psychology of Persuasion* care s-a vândut în peste două milioane de exemplare și a fost tradusă în două zeci și șase de limbi. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Cialdini, consultat la data de 12. 11. 2014, ora 15,39.

35 Wortman, Jones, 1973; Byrne, Rasche&Kelley, 1974 apud Cialdini, Robert B., *op. cit.*, pp. 230-231.

Carville, James, Paul, Begala, *Pupă-l în bot și papă-i tot: manual de marketing politic*, traducere din engleză de Dorin Nistor et alii, Editura Humanitas, București, 2014.

Chaigne, Georges, *L'ambitus et les moeurs électorales des Romains*, Paris, 1911.

Cialdini, Robert B., *Psihologia manipulării: curs de teorie și practică a influențării*, traducere din limba engleză de Victor Godeanu, Editura EuroPress, București, 2009.

Cicero, Marcus Tullius, *Cum se conduce o țară: ghid antic pentru liderii moderni*, selecție și introducere de Philip Freeman, ediție bilingvă română-latină, traducere de Carmen Dumitrescu, cuvânt înainte și studiu de George Cristian Maior, București, Editura RAO, 2013.

Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie*, traducere din limba latină, de Aristotel Pârcălăbescu (reeditare), Editura Litera Internațional, București, 2001.

Cicero, Quintus Tullius, *Mic manual de campanie electorală*, ediție bilingvă română-latină, traducere din limba latină, cuvânt-înainte și note de Alexandru N. Cizek, Editura Art, București, 2008.

Cizek, Eugen, *Cicero. Viața* în: *Istoria literaturii latine*, vol. I, Editura Corint, București, 2003.

Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român* (ediție revăzută), Editura Humanitas, București, 2012.

Lamartine, Alphonse de, *Cicero*, traducere de N. Porsenna, Editura Helicon, Timișoara, 1999.

Machiavelli, Niccolò, *Principele*, în volumul *Măștile puterii*, traducere de Nina Façon, Editura Institutul European, Iași, 1996.

Mihalcea, Adela, *Manipularea ca mod de relaționare-caracteristici și riscuri asociate*, în revista *Practica farmaceutică,* vol. 7, nr. 2, Editura Medicală Amaltea, București, 2014, pp. 87-90.

Muchielli, Alex, *Arta de a influența: analiza tehnicilor de manipulare*, traducere din limba franceză de Mihaela Calcan, Editura Polirom, Iași, 2002.

Platon, *Gorgias*, notă introductivă, traducere, note și bibliografie de Alexandru Cizek, Editura Paideia, București, 2003.

Prutianu, Ștefan, *Comunicare și negociere în afaceri*, Editura Polirom, Iași, 1998.

Singer, Peter (editor), *Tratat de etică,* traducere coordonată de prof. univ. dr. Vasile Boari și Raluca Mărincean, Editura Polirom, Iași, 2006.

http://www.dexonline.ro/

http://www.thelatinlibrary.com/cicero/amic.shtml

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU/159/1.5/S/133675.

MENȚIUNE: Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului POSDRU/159/1.5/S/133675

„Inovare și dezvoltare în structurarea și reprezentarea cunoașterii prin burse doctorale și postdoctorale (IDSRC – doc postdoc)", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

TRADUIRE PABLO PICASSO, UNE VRAIE PROVOCATION

Violeta CRISTESCU
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: A Romanian reader who wants to know the Pablo Picasso's literary works is unlikely to find them, although it is known that, in a relatively short period, Picasso wrote over 400 poems. In 1941, he wrote his first play, Le Désir attrapé par la queue, followed by Les Quatre Petites Filles (1968) and L'Enterrement du comte d'Orgaz (1978). Being considered abstract and devoid of any logic, Les Quatre Petites Filles, a play in six acts, untranslated in Romanian, it is the author's vision of reality, who tried to regain the purity of childhood in his drawings, but continued to do it and with colorful words, sometimes violent, to transpose it into his own vision of the world.The confrontation between Picasso's perception on the world and the reader's perception is really fascinating because somebody's reality will never be the reality of others, and what is objective becomes subjective to others. Our concern is to show the public Les Quatre Petites Filles (Gallimard, "Blanche" Collection, Paris, 1968), the translation of which I encountered a lot of difficulties. This study makes known some difficult issues on translation, at the same time, knowing the dramatic opera of this "complete artist", who said: "In fact, I think I'm a poet who missed his way."

Keywords: Picasso, theater, translation, challenge, word, colour.

D'après nos informations, les pièces de théâtre écrites par Pablo Picasso n'ont pas été traduites en roumain. Nous avons fait l'exercice de traduction d'un fragment de la pièce *Les Quatre Petites Filles* (Éditions Gallimard, Collection « Blanche », Paris, 1968) et nous avouons avoir eu beaucoup de difficultés à transposer le message en roumain. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'en faire connaître quelques-unes dans le cadre du présent article.

On sait bien que, dans une période assez courte, Picasso a écrit plus de 400 poèmes. En 1941, il a écrit sa première pièce de théâtre : *Le Désir attrapé par la queue*, suivie par *Les Quatre Petites Filles* (1968) et *L'Enterrement du comte d'Orgaz* (1978). Selon Douglas Cooper, nous arrivons aujourd'hui à retrouver l'exemple le plus frappant de l'influence du théâtre sur les conceptions picturales de Picasso après avoir vu le film « Le Mystère Picasso », sorti en 1955. Le peintre lui-même a tendance à remarquer qu'il se sent comme un matador entrant dans l'arène chaque fois qu'il aborde une nouvelle toile. Dans la fameuse série des « Ateliers », exécutée pendant l'hiver 1955-1956, « il a rendu visible, moyennant des procédés théâtraux, son propre sens du mystère, de l'aventure et du drame qui entoure la création artistique » (Cooper, 1967 : 86), réussissant à transmettre l'idée qu'hier, comme aujourd'hui, l'homme a toujours été le même, qu'il est naturellement comédien, et que malgré tous les déguisements sa véritable nature apparaît toujours. En tant qu'artiste, Picasso a bien servi le théâtre (tout le monde sait que les décors qu'il a créés sont parmi les plus inventifs et les plus mémorables), le théâtre, à son tour, a bien servi son art. Quand il écrit pour le théâtre, Picasso fait le même travail que pour la peinture ; il s'agit d'une sorte de spontanéité pragmatique, où l'on observe la transformation des mots dans des lignes pures, manqués de leur logique apparente, l'œuvre littéraire étant esquissée selon le même schéma que ses dessins, c'est-à-dire que les mots transmettent toute leur charge, même leur contraire. Dans l'esprit de Picasso, il existe, comme le dit Cooper, un parallèle entre la peinture et le théâtre.

Cela veut dire qu'il considère « l'une et l'autre comme des moyens différents mais comparables de créer un monde illusoire (existant sur un plan séparé et soumis à des lois et des techniques qui lui sont propres) avec des images qui n'en renvoient pas moins, et nous aident, nous spectateurs, à connaître davantage le monde réel dans lequel nous vivons » (Cooper, *Op. Cit.* : 9). La complexité de la vie devient subtile et raffinée grâce à une expression pleine de couleur, chaque mot se transformant, en même temps, en couleur, parfum et fleur. L'enfance se retrouve par milliers de formes différentes et tout ce qui est personnel devient universel. Plus on lit le texte, plus on observe une simplification de la dialectique des mots et des couleurs qui est ainsi mise en évidence. Les couleurs renvoient au sens et les mots, aux couleurs. Nous ne serons pas du tout surpris de constater que le texte incite le lecteur, l'invitant à l'aborder visuellement, comme l'on aborde un tableau. Les mots deviennent corps et substance, permettant de s'imaginer le sens et de dessiner la réalité.

Considérée abstraite et manquée de toute logique, *Les Quatre Petites Filles, pièce en six actes*, représente la vision de la réalité de l'auteur, qui a essayé de retrouver la pureté de son enfance dans ses dessins. Il continue de le faire avec ses mots vivement colorés, parfois violents, pour la transposer, de cette façon, dans sa propre vision du monde. Cette pièce, écrite dans un langage qui évoque un amalgame d'innocence, d'absurdité et de logique fortuite qui caractériserait l'esprit enfantin, est considérée « plus lyrique » que la précédente, « moins burlesque » et « plus douce » (Cooper, *Op. Cit.* : 80). Pour Picasso, les enfants sont des porte-paroles pour énoncer des pensées profondes et troublantes concernant la vie, la mort, les désirs sexuels et le don de la vue. Il est vraiment fascinant de confronter la perception de Picasso envers le monde avec la perception du lecteur, car la réalité des uns ne sera jamais la réalité des autres, et ce qui est objectif pour certains sera subjectif pour d'autres. Tout ce qu'on peut s'imaginer devient réalité, disait Picasso, en nous invitant à croire en notre force de créativité, à utiliser notre fantaisie pour exprimer nos rêves et nos aspirations. Dans ce sens, Picasso a été lui-même un modèle, « à la recherche du plus vrai que le vrai » raison pour laquelle il a été nommé « l'artiste de tous les superlatifs ».

Le lecteur roumain qui aimerait connaître le théâtre de Picasso a des chances réduites à trouver ses pièces. Notre préoccupation est de présenter au public intéressé l'une des pièces de théâtre écrite par le plus grand peintre du XX^{e} siècle, « un artiste complet », qui déclarait : « au fond, je crois que je suis un poète qui a mal tourné », mais qui ne se prendra jamais pour un réel écrivain, tout en se considérant, cependant, plus qu'un « simple » peintre. Vers 1930, l'artiste a commencé à réaliser des tableaux d'une expressivité considérée parfois violente, qui transmettaient le pessimisme et le désespoir. Cette tension a son origine dans la douleur personnelle de l'artiste, qui voit la rupture de son premier mariage, mais aussi dans le contact avec les surréalistes, qui soutiennent l'idée d'une œuvre influencée par l'inconscient. L'imagination est évidente dans l'art, mais Picasso a su la rendre palpable, considérant qu'elle a le rôle de libérer les âmes de l'ennui quotidien.

Toute traduction suppose « une analyse du texte de départ, actuel ou virtuel, une stratégie conduisant à une répartition des charges sémantico-pragmatiques sur des unités de la langue cible et une finalité qui n'est autre chose que l'expression linguistique d'une signification symétrique de celle réalisée en langue de départ » (Cristea, 2000 : 15). Mais traduire un texte écrit par Picasso représente une provocation et aussi une découverte. C'est la découverte d'une manière d'écrire et surtout de vivre poétiques. Nous savons bien que les techniques utilisées par les surréalistes étaient nouvelles à l'époque : collage, écriture automatique, jeux de langage, etc. On affirmait la primauté de l'image pour placer le lecteur ou le spectateur dans un état d'émerveillement et de découverte, comme le font Picasso, Magritte ou Dali, techniques qu'on retrouve dans la pièce *Les Quatre Petites Filles*.

Dès le début, nous remarquons le style largement fantastique de la pièce, qui présente les réflexions et les divagations de quatre petites filles, non nommées, mais numérotées de I à IV, sur la vie, l'amour, la mort, au milieu d'un potager :

Acte premier	Actul întâi
La scène : *un jardin potager, presque au milieu un puits.* QUATRE PETITES FILLES, *chantant.* Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés, la belle que voilà ira les ramasser. Entrons dans la danse, voilà comme on danse, dansez, dansez, embrassez qui vous voudrez. PETITE FILLE I Ouvrons toutes les roses avec nos ongles et faisons saigner leurs parfums sur les rides de feu des jeux de nos chansons et de nos tabliers jaune, azur et pourpre. Jouons à nous faire mal et embrassons-nous avec rage en poussant des cris affreux. PETITE FILLE II Maman, maman, viens voir Yvette saccager le jardin et mettre le feu aux papillons, maman, maman ! PETITE FILLE III Arrangez-vous comme vous voudrez pour allumer les flammes des plumes de coq des bougies autour des langes pendus aux branches du cerisier. Veillez, que je vous dis, aux ailes détachées des oiseaux morts en cages chantant à tire-d'aile sur la moire des manches de la robe plissée du ciel de si haut tombé du bleu. (p. 11-14)	*Scena* : *o grădină de zarzavaturi, cu un puţ cam pe la mijloc.* PATRU FETIŢE, *cântând*. N-o să mai mergem în pădure, laurii au fost tăiaţi, frumoasa pe care o vedeţi o să-i adune. Să dansăm, uite cum se dansează, dansaţi, dansaţi, sărutaţi pe cine poftiţi. FETIŢA I Să desfacem toţi trandafirii cu unghiile şi să lăsăm parfumul lor să sângereze pe dungile de foc jocuri ale cântecelor şi şorţuleţelor noastre : galbene, azurii şi purpurii. Să ne jucăm până ni s-o face rău şi să ne îmbrăţişăm cu patimă ţipând oribil. FETIŢA II Mamă, mamă, vino s-o vezi pe Yvette cum răvăşeşte grădina şi aţâţă fluturii, mamă, mamă! FETIŢA II Descurcaţi-vă cum ştiţi şi faceţi să sclipească penele de cocoş cu lumânări de jur împrejurul scutecelor atârnate de crengile cireşului. Să fiţi atente, când vă zic, la aripile smulse păsărilor moarte în colivii care cântă precum vântul pe scrobeala mânecilor rochiei plisate a cerului căzut de atât de sus din albastru.

C'est Antoine Berman qui proposait (1999) d'investiguer une traduction selon un schéma qu'il nommait l'« analytique de la traduction ». Nous considérons que ce schéma doit être connue par chaque personne qui s'intéresse à la traduction car, lorsqu'il traduit, le traducteur est sous l'influence de certaines « forces », en grande partie inconscientes, qui tendent à éloigner la traduction de sa finalité. Le traducteur, affirme Berman, ne pourra jamais échapper à ces « forces déformantes », c'est pourquoi, une démarche de type psychanalytique lui offrira la chance de « chercher à les neutraliser » (Magda Jeanrenaud, 2012 : 247) par un contrôle rigoureux de ses propres gestes, de ses options et de ses décisions traductives. C'est exactement ce que nous avons fait pendant l'exercice de traduction de la pièce de Picasso.

Nous avons eu la tendance de réorganiser le discours, de le « normaliser », dans les termes de Berman, mais nous l'avons assez souvent réprimée. Pour ne pas perturber « les systématismes » du texte source et ne pas le transformer dans « un hybride » (Jeanrenaud, *Op. Cit.* : 253), nous avons fait l'effort de respecter toutes ses caractéristiques: mise en page,

ponctuation / manque de ponctuation, utilisation des majuscules, forme des caractères (en italique ou en gras), etc. L'uniformisation, l'homogenéisation, la rationalisation, la clarification, l'explicitation, « toutes ces tendances récurrentes en traduction » (*Idem* : 287) peuvent détruire partiellement ou totalement les significations symboliques du texte. La pièce *Les Quatre Petites Filles* s'organise autour d'un ample réseau lexical, où l'on rencontre la confusion, le flou, mais aussi l'expressif, les contours nets, les voix hautes et fortes, les gestes bien esquissés, les lumières vives. La syntaxe des phrases fait ainsi place à un nombre considérable de verbes à l'impératif : « entrons », « dansez », « embrassez », « ouvrons », « jouons », « embrassons-nous », « viens », « arrangez-vous », « veillez ». De cette façon, les premières pages de la pièce, celles qui donnent le ton de l'ensemble, mettent en évidence la densité de ce réseau.

Il faut préciser que les seuls indices présents dans l'édition française, à laquelle nous avons eue accès, concernent les lieux et les dates du début et de fin de l'écriture de la pièce : « Golfe-Juan, le 24 novembre 1947 », respectivement « Vendredi 13 août 1948, à Vallauris ». Nous n'avons pas trouvé une explication pour cet écart temporel, depuis l'achèvement jusqu'à la publication intégrale de la pièce, excepté, peut-être, l'hésitation de l'auteur, qui ne se considérait pas « un réel écrivain ». Cependant, la pièce a été publiée pendant la vie de Picassso (1881-1973)…, l'auteur tirant plaisir de l'appréciation contemporaine.

Nous observons que le jeu des petites filles se déroule en hâte, même en agitation et en précipitation, selon les rythmes de la vie, et nous en sommes captivés. Le jeu devient une modalité de s'éloigner de tout ce que, dans la vie quotidienne, demeure immobile, subordonné, organisé. Même s'il suppose des règles à respecter, le jeu reste l'expression évidente de la liberté. L'idée du jeu est vraiment intéressante, surtout si l'on pense à ses connotations culturelles. L'enfant est considéré (par Johan Huizinga) le seul être vivant pour lequel les verbes « être » et « représenter » n'ont pas de sens distincts, au contraire, ils se perdent dans le monde particulier du jeu. L'enfant devient jeu, « son rôle » social étant de donner des rôles. D'ailleurs, toute la pièce est un vrai spectacle que ces filles nous offre en cadeau, le jeu devenant très sérieux, les protagonistes ayant soin de transmettre des messages symboliques, dans un registre familier, utilisant la langue parlée, le sens figuré, même la syntaxe populaire et l'argot, dans une sorte de conglomérat fait des éléments les plus innatendus. Ainsi, le traducteur est-il embarrassé et fait l'effort de trouver une solution convenable. Le mot « rage » devient « patimă », « chantant à tire-d'aile » est traduit « cântând precum vântul ». L'expression « tomber du ciel » signifie « arriver inopinément, ou fort à propos », tandis que l'expression « tomber de son haut, des nues » signifie « être extrêmement surpris" (*Nouveau Petit Larousse illustré*). Dans la phrase : « veillez […] aux ailes […] chantant […] sur la moire des manches de la robe plissée du ciel de si haut tombé du bleu », ces expressions s'inscrivent honorablement parmi les constructions les plus innatendues, donnant beaucoup de travail au traducteur. « Să fiţi atente […] la aripile […] cântând […] pe scrobeala mânecilor rochiei plisate din cerul căzut de atât de sus din albastru ». Nous avons choisi de rester fidèle à la phrase source, construite avec beaucoup de minutie, comme tout le texte d'ailleurs, pour laisser la liberté d'interprétation. Le jeu avec les expressions figées est incitant, mais il suppose beaucoup d'attention, car nous risquons de glisser vers des sens éloignés, qui changeraient le texte. Même l'effet ludique, fondé sur le double sens, rappelle des significations et des connotations culturelles qui n'ont pas forcément d'équivalent dans notre langue.

Picasso invite le lecteur / le spectateur à participer à un jeu qui, au fond, est très sérieux, car il faut être tout œil, tout oreilles et avoir l'œil à tout. Si nous acceptons cette invitation, alors nous croyons en notre force de créativité et « nous entrons dans la danse », notre regard se transformant en l'œil du maître / de Dieu. C'est exactement cette provocation qui fait l'originalité de la pièce, attirant notre attention du premier contact avec le texte.

Le fragment qui suit renforce les idées déjà exprimées par rapport à la problématique de la traduction:

PETITE FILLE I, *chantant*. Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés, la belle que voilà… (*Elle crie:*) Voilà, voilà, voilà le chat qui a pris un des oiseaux du nid dans sa gueule et l'étrangle de ses grands doigts et l'emporte derrière le nuage citron volé au beurre fondu du pan mur fichu par terre par le soleil couvert de cendre. PETITE FILLE III Ce qu'elle est bête! PETITE FILLE IV Arrangez-vous avec les fleurs. Le fil à tricoter traîne par tout le jardin ses pattes et accroche à chaque branche son chapelet de regards et les coupes pleines de vin dans le cristal des orgues qu'on entend tapant à bras raccourcis sur le coton du ciel caché derrière les grandes feuilles de rhubarbe. PETITE FILLE I Arrangez-vous, arrangez-vous la vie. Moi j'enveloppe la craie de mes envies du manteau déchiré et plein de taches de l'encre noire coulant à gorge ouverte des mains aveugles cherchant la bouche de la plaie. PETITE FILLE III, *cachée derrière le puits.* Ça y est, ça y est, ça y est. PETITE FILLE I, II et IV Bête, bête, tu es bête, tu es doublement visible, on te voit toute nue, couverte d'arc-en-ciel. Arrange tes cheveux, ils flambent et vont mettre le feu à la chaîne de révérences grattées à la chevelure emmêlée des cloches léchées par le mistral. PETITE FILLE III Ça y est, ça y est, ça y est. Vous ne m'aurez pas vivante et vous ne me voyez pas. Je suis morte. PETITE FILLE IV Fais pas l'idiote! PETITE FILLE I Si tu ne reviens pas, nous irons toutes nous pendre aux arbres du citronnier et vivre en fleurs nos drames et nos danses au fil du couteau de nos larmes. PETITE FILLE II	FETIŢA I, *cântând*. N-o să mai mergem în pădure, laurii au fost tăiaţi, frumoasa pe care o vedeţi… (*Ţipă*:) Uite, uite, uite-l pe motanul care a înhăţat o pasăre din cuib şi o gâtuie cu labele lui enorme şi o cară dincolo de norul galben ca lamâia proiectat în untul topit din temelia zidului aruncat pe pământ de soarele acoperit de cenuşă. FETIŢA III Cât e de proastă! FETIŢA IV Descurcaţi-vă cu florile! Firul de tricotat umblă de colo (până) colo prin toată grădină şi anină de fiecare ramură salba sa de priviri şi cupele pline cu vin în cristal orgi ce se aud lovite puternic de puful cerului ascuns după imensele frunze de rubarbă. FETIŢA I Faceţi cum ştiţi, descurcaţi-vă cu viaţa! Eu înfăşor calcarul poftelor mele în paltonul zdrenţuit şi plin de pete de cerneală neagră curgând şuvoi mâini oarbe căutând gura rănii. FETIŢA III, *ascunsă în spatele puţului*. Gata, gata, gata! FETIŢELE I, II şi IV Proastă, proastă, eşti proastă, eşti dublu vizibilă, te putem vedea goală din cap până-n picioare, acoperită de curcubeu. Aranjează-ţi părul, e în flăcări şi o s-aprindă şirul de plecăciuni scrijelite în podoaba capilară încâlcită în clopote linse de mistral. FETIŢA III Gata, gata, gata! Nu mă veţi avea vie şi nici nu mă vedeţi. Sunt moartă. FETIŢA IV Nu mai face pe tâmpita! FETIŢA I Dacă nu te întorci, o să ne spânzurăm toate de ramurile lămâiului şi o să ne trăim dramele în flori şi dansurile în tăişul de cuţit al lacrimilor.

Nous allons te donner une échelle (*elles cherchent une longue échelle et la portent avec beaucoup de difficulté en équilibre debout*).

PETITE FILLE I

Non, elle est derrière le puits. Non, elle est sur le toit de la maison.

PETITE FILLE IV

Elle est sur la branche fleurie en haut à gauche du poirier.

PETITE FILLE II

Je vois sa main qui mord le bout de l'aile d'une feuille qui saigne.

PETITE FILLE IV

Non, non, elle est devant la tache mordorée que fait l'air de clairon sur la vitre de la chambre du premier, bouillant à coups de poing l'angle brisé du soleil aveuglé cherchant sa voie dans les ténèbres.

PETITE FILLE I

Elle rampe, elle semble chercher entre les feuilles humides et entre les herbes son goûter déroulant ses arabesques en courbes et couleurs et en fils de la Vierge.

PETITE FILLE IV

Veux-tu venir, Paulette, oui ou non? Tu nous emmerdes. Je veux dire à maman que tu ne veux plus jouer et que tu cherches à te rendre intéressante en te développant de mille façons en bouquet de fleurs japonaises.

PETITE FILLE II

Arrive ce qu'ils voudront! Je cueille les pamplemousses, je les mange, je crache les pépins, je m'essuie de revers de la main les lèvres et j'allume les festons des lanternes de mes rires, les incomparables fromages que je vous prie d'agréer bien sincèrement à vos pieds et je signe.

PETITE FILLE I

Il est bien difficile de passer un agréable après-midi d'été en vacances avec vous et en plus de plus en plus entendu que vous ne voulez pas jouer à rien qui touche chronologiquement aux leçons qu'on nous a montées du bout de l'oreille tout l'hiver en classe.

PETITE FILLE II

Il faut la laisser et pas s'occuper d'elle, elle reviendra bien simplifier son astuce et nous faire rire avec ses faux livres de

FETIŢA II

O să-ţi dăm o scară (*fetiţele caută o scară lungă, o înalţă şi o fixează cu multă trudă*).

FETIŢA I

Nu, e în spatele puţului. Ba nu, e pe acoperişul casei.

FETIŢA IV

E pe ramura înflorită a părului, acolo sus, la stânga.

FETIŢA II

Îi văd mâna muşcând vârful de aripă dintr-o frunză ce sângerează.

FETIŢA IV

Ba nu, ba nu, e în faţa petei cafeniu-aurie lăsate de sunetul trâmbiţei pe geamul camerei de la etajul I, punând la fiert cu lovituri de pumn colţul spart al soarelui orbit care îşi caută drumul prin întuneric.

FETIŢA I

Se caţără, pare că scotoceşte după gustarea ei printre frunzele umede şi printre ierburi, etalându-şi arabescurile în curbe şi culori şi în fiul Fecioarei.

FETIŢA IV

Vrei să vii, Paulette, da sau nu? Ne scoţi din sărite. Am să-i spun mamei că nu mai vrei să te joci şi încerci să te faci interesantă transformându-te în mii de feluri în buchet de flori japoneze.

FETIŢA II

Nu-mi pasă ! Eu culeg grepfruturi, le mănânc, scuip sâmburii, îmi şterg buzele cu dosul palmelor şi aprind ghirlandele cu aiureli din râsetele mele, grozavele sortimente de brânză pe care vă rog să le apreciaţi cu toată sinceritatea le depun la picioarele voastre şi semnez.

FETIŢA I

E tare greu să petreci o după-amiază plăcută de vară din vacanţă cu voi şi mai ales e din ce în ce mai de înţeles că nu vreţi să vă jucaţi de-a nimic din ce aminteşte cronologic de lecţiile care ni s-au predat toată iarna la şcoală.

FETIŢA II

E mai bine s-o lăsaţi în pace, să nu-i

comptes et ses arrangements géniaux et si artistiques soient-ils. PETITES FILLES I, II et IV, *ici un grand silence – trois minutes – elles vont tenant l'échelle avec beaucoup de peine en silence d'un coin à l'autre de la scène, l'approchant des arbres, du mur de la maison, et voulant l'approcher et l'introduire dans le puits*; *pendant ce temps-là on entend la voix de la petite fille III*. PETITE FILLE III Ça y est, ça y est, ça y est, ça y est. *Il commence à pleuvoir*. PETITE FILLE II Il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille… il pleut, il mouille… PETITE FILLE IV Il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille… PETITE FILLE III Ça y est… (p. 14-18)	daţi atenţie, se va întoarce să-şi simplifice mult gluma şi să ne facă să râdem cu falsele ei cărţi de aritmetică şi cu aranjamentele ei geniale, oricât de artistice ar fi ele. FETIŢELE I, II şi IV, *aici, o imensă linişte - timp de trei minute – fetiţele se deplasează de la un capăt la altul al scenei ţinând scara cu mare dificultate, o apropie de copaci, de zidul casei, vrând să o apropie şi să o introducă în puţ* ; *în acest timp se aude vocea fetiţei III*. FETIŢA III Gata, gata, gata, gata! *Începe să plouă*. FETIŢA II Plouă, totul e fleaşcă, e sărbătoarea broaştei, plouă, totul e fleaşcă… FETIŢA IV Plouă, totul e fleaşcă, e sărbătoarea broaştei… FETIŢA III Gata…

Nous savons bien que le champ de la connotation est difficile à définir, car il recouvre tous les sens indirects, subjectifs, culturels, implicites, etc. Par exemple, le mot « le coton » dans la construction : « le coton du ciel », « la craie » dans : « la craie de mes envies », « la chaîne », dans : « la chaîne des révérences grattées à la chevelure » donnent du fil à retordre à tout professionnel de la traduction. Les noms, les adjectifs, même les verbes prennent une connotation positive ou négative, socio-culturelle ou personnelle, selon les interlocuteurs et selon le contexte dans lequel ces mots sont utilisés. Tout est personnifié chez Picasso: « le fil à tricoter traîne […] ses pattes […] et accroche […] son chapelet de regards » ; « des mains aveugles cherchant la bouche de la plaie » ; « révérences grattées », « cloches léchées par le mistral », etc. Le registre familier prédomine : « ça y est », « tu es bête », « fais pas l'idiote », nous rappelant, peut-être, que ce sont de petites filles qui parlent et jouent, très naturellement, dans un … potager.

Plusieurs critiques qui se sont penchés sur la biographie de l'artiste ont réduit son activité littéraire (surtout l'activité poétique) « à un dérivatif, un substitut compensateur de son incapacité plastique » (Androula, Michaël, 2011 : 220). Mais l'évolution de son style montre qu'il ne s'agit pas d'une écriture de circonstance, ni d'un jeu emprunté aux surréalistes, mais d'une palette des mots, d'un jeu combinatoire, un langage métaphorique, bref : un style Picasso.

Cette pièce, contrairement à la première, est plus laborieuse, l'auteur mettant plusieurs mois à la compléter. Il s'attache à utiliser la formule du poème dramatique, comme le précise Roland Penrose. La pièce *Le Désir attrapé par la queue* a été publiée dans la collection « Métamorphoses », tandis que la publication de *Les Quatre Petites Filles* se fait dans la prestigieuse collection « Blanche » du même éditeur, Gallimard, et cela rend fier Picasso. Il se

voit publier comme un écrivain à part entière, alors même qu'il avait gardé cette activité, dans un premier temps, un peu secrète.

L'exercice de traduction du discours dramatique de Picasso souligne encore une fois l'idée qu'un traducteur doit prendre conscience de l'existence de tendances inhérentes à tout acte de traduction. Il pourrait ainsi les modérer pour qu'elles n'envahissent pas le texte cible « jusqu'à en effacer les traces de filiation avec l'original » (Magda Jeanrenaud, *Op. cit.*: 296). Mais être capable de faire l'analyse d'une traduction sous l'angle des « universaux de la traduction », c'est une autre provocation …

Bibliographie

• Auge, Claude (sous la direction de), 1929, *Nouveau Petit Larousse Illustré. Dictionnaire Encyclopédique*, Librairie Larousse, Paris.

• Berman, Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge lointain*, Seuil, Paris, pp. 50-150.

• Capra, Antonella, 2010, « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », in *Textes et contextes*, Revue Interdisciplinaire, N° 5 (« Stéréotypes en langue et en discours »), article consulté le 20 mars 2014, sur le site : revuesshs.u-bourgogne.fr>…>articles.

• Cooper, Douglas, 1967, *Picasso. Théâtre*, Éditions Cercle d'art, Paris.

• Cristea, Teodora, 2000, *Stratégies de la traduction*, Deuxième édition, Editura Fundaţiei « România de Mâine », Bucureşti, pp. 173-179.

• Huizinga, Johan, 2012, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Humanitas, Bucureşti.

• Jeanrenaud, Magda, 2012, *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable*, EST, Samuel TASTET Éditeur,

• Michaël, Androula 2011, « Picasso poète. Une expérimentation permanente », in *Études*, Revue culturelle contemporaine, N° 9 (Tome 415), Éditeur SER, Paris, pp. 219-230, article consulté le 27 mars 2014, sur le site: www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE.

• Penrose, Roland, 1958, *Pablo Picasso. His Life and Work*, biographie traduite en français sous le titre *Picasso* (révisée et rééditée en 1971), Collection « Champs », chez Flammarion, N° 607, pp. 442-443.

• Picasso, Pablo, 1968, *Les Quatre Petites Filles, pièce en six actes*, Gallimard, Collection « Blanche », Paris.

Note :

Cet article a été financé par le projet « **SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

OLD SENTIMENTAL NOTEBOOKS

Elena LAZĂR (BURLACU)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The book of poems „Caiete vechi şi sentimentale" include, from the words of the poet, „attempts youth, strictly personal use, (...) read only by friends and, sometimes, by close acquaintances..."
Although preparation and career are of a writer, „beginnings melancholy" induces Costache Olăreanu to throwing from time to time „an eye toward to old notebooks of poems".
Despite their effect „back times", the writer find in these, in the moments of „innocence", wich they contain, a veritable source of refreshing and revitalizing, necessary to himself „at least from times to times".

Keywords: poetry, feelings, refuge, girlfriend, time.

Volumul de poeme „Caiete vechi şi sentimentale" cuprinde, după spusele poetului, „încercări juvenile, de uz strict personal, (...) citite doar de prieteni şi, câteodată, şi de unele cunoştinţe mai apropiate..."[1]

Deşi formaţia şi cariera sunt ale unui prozator, „nostalgia începuturilor" îl determină pe scriitor să mai arunce în răstimpuri „un ochi şi spre vechile caiete de poezii".

În ciuda efectului lor „retro"[2], prozatorul află în ele în clipele de „inocenţă şi inactualitate" pe care le conţin, o sursă veritabilă de reconfort şi revitalizare, necesare sieşi, „măcar din când în când".

Mereu pe muchie, pendulând fragil între lumesc şi nelumesc, ancorat în „lutul răscolit al acestei lumi fierbinţi pe care ard rugurile aşteptării şi iubirii/cum şi Sevilla", poetul se demască, printre rânduri, devoalând uimirile-i perene, eternul din adânc, răbufnind juvenil, gratuit şi sublim:

„... iar spre dimineaţă, nu ne uita, divinule şi pune-ne pe masă un blid incandescent de stele!" („Sinucidere")

Dorinţa de confort lumesc este prezentă la tot pasul, palpabilul dominând şi sufocând înlăuntrul poetului, Dumnezeu aproape că lipseşte din peisaj:

„Aduceţi-l şi pe Mark Twain
Să-i servească dulceţuri şi cafele
Şi pe Betsy
Cea cu şolduri uşoare
Să-i cânte la saxofon şi să-i mângâie barba.

Eu îi voi duce bagajele la gară."
(„Experienţă")

---

[1] . Costache Olăreanu, *Caiete vechi si sentimentale*. Editura: Didactică şi Pedagogică,R. A. Bucureşti, 1995. P.1

[2] . Academia Română. *Dicţionarul general al literaturii române*. Editura Univers Enciclopedic. Bucureşti, 2006, p. 689

Mereu într-un echilibru instabil, sufletul poetului traversează stări dintre cele mai diverse, de la tristeţe şi nostalgie până la unele de-a dreptul apocaliptice ca-n poemul „Apocalips”:

„Aseară s-a stins ultimul astru
...
De ieri au început să lipsească făina şi stelele
1 leu telescopul iar astronomii se vând
Cu legătura.

Trăim vremuri grele, fraţilor!
Metaforele se vând pe cartelă...”

Lumea păguboasă şi fragilă a visului, visării, îi vine poetului, mănuşă, acesta asumându-şi-o ca pe o forţă diriguitoare, demiurgică, sacră căreia nu i se mai poate sustrage orice ar fi, poemul „Supunere” fiind mai mult decât grăitor şi ilustrativ:

„Mă primeşti să fiu scutierul tău, Don Quijote?
...
Mă primeşti să fiu scutierul tău supus
Catârul prea blând al turmelor de vise
Ce urcă Sierra Morena inimilor noastre?”

Poetul şochează şi prin sinceritatea şi abruptul discursului său liric, ca-n „Vânzătorul”:

„Vând ţigări Virginia, şosete, titluri academice
Şi pe mine tuturor femeilor care-şi doresc
O noapte de poezie şi de incest.
...
Un singur lucru nu vând: Fericire.”[3]

Ironic, care nu lipseşte, e dureroasă, dacă nu tragică, chiar.

Tânărul, în ciuda juvenilităţii îşi ascunde cu dibăcie tristeţea, sumbrul din privire: „o ultimă oară când îmi mai cânt amarul/Hai, vino Betsy! /Deşi îmi port ilegal sexul/sunt un sfânt/să ştii!”

Lumini şi umbre, bucurie şi tristeţe deolaltă, sub vălul discreţiei ca-n „Copilărie precoce” sau în lumina filtrată „irizată” a abajurului, „martor pacient al gândurilor şi întruparea nopţii din odaie”:

„Dar ce puteri miraculoase
Reverşi în pat sau pe covor
Şi ce discretă ţi-e privirea!
...
Tu eşti hotarul dintre vis şi veghe
Ori cheia pierdută de Selene
În trecerea grăbită
Peste grădini şi porţi.”

[3] . Costache Olăreanu, op. cit., p. 17

Fără a fi un pesimist, poetul, în prelungă aşteptare, pare dezamăgit, plin de neîncredere, veşnic supus experimentelor, „tonusul" său, de departe, nefiind unul de invidiat, ca-n „Decese":

„Pune-ţi inelele, brăţările şi şarpele pandantiv
E rândul tău să dansezi
Pentru mine sau
Pentru străinul acela din colţ
Care aşteaptă."

Ciudată împletire de teluric şi stelar, fapt sesizabil şi în proza sa autobiografică, poetul îşi explică „darul" său „defectele" făcând trimiterea la „Origini":

„Născut din Jupiter cu faţa lui Ionescu
Am moştenit
De la unul amintirea stelelor
De la celălalt
Gustul bobocului de raţă pe varză."

Surprinzător de actual, punctând, tocmai, „inactualitatea visului" şi a poeziei, apare poetul în „Pisici":

Pisicile aduc cu ele visul şi poezia
Două lucruri ridicole şi demodate
Precum şi incertitudinea – mireasa deznădăjduiţilor."

Lumea necuvântătoarelor, cu încărcătura lor tainică, mai grăitoare decât cea a semenilor poate, nu putea să treacă neobservată altruistului Olăreanu, sensibilităţii sale moldoveneşti. În „Domnul Iordănescu" poetul aduce în prim-plan câinele familiei de la Huşi.

De altfel, scriitorul ne informează într-unul din volumele de mai târziu, „Lupul şi chitanţa", că a scris şi o mică bucată de proză, ce făcea parte dintr-o serie mai amplă de proze scurte pe „teme domestice", cum însuşi le denumeşte.

Este o poezie scrisă cam în aceeaşi tonalitate poetică ca cea a lui Eugenio Montale despre căţelandru Garolfo, dezvăluind o iubire tandră pentru animalul înfăţişat.

De remarcat e ingenioasă idee a flerului psihologic al câinelui care pune, fără ezitare o precisă diagnosticare caracterială unor oameni răi, comunicându-i-o stăpânului său prin graiul lui canin.

În poezia românească, Ion Barbu scrie o piesă vivace şi plină de plasticitate despre căţeaua sa Miss, căreia îi şi închină poezia, intitulată „Cercelul lui Miss", din care răzbate un delicat sentiment de tandreţe faţă de animalul tânăr şi neastâmpărat.

„Am văzut amurgul" este un adevărat imn închinat amurgului, o pasională mărturisire despre dragostea poetului pentru exotica şi fascinanta cetate a Sevillei, asemuită cu o frumoasă femeie.

Referinţă culturală din spaţiul hispanic, Sevilla este văzută ca o fercheşă, elegantă femeie, aluzie la tabloul binecunoscut al lui Francesco Goya „Maya desnuda".

În poemele „Homer" şi „Achile" tânărul literat Olăreanu, prin profunzimea şi subtilitatea observaţiei se dovedeşte încă odată un fervent ucenic la clasici greco-latini pe care îi frecventează cu încântare şi admiraţie.

În „Homer”, considerându-se pe sine un neisprăvit şi tânăr rapsod, scriitorul se vădeşte a fi realmente copleşit de geniul poetului grec, iar în „Achile”, Olăreanu ne mărturiseşte că, pentru el, eroul antic rămâne un personaj măreţ la ale cărui fapte cugetă deseori şi care îi înflăcărează imaginaţia.

Pe de altă parte îşi constată, cu tristeţe, condiţia de ins captiv în mizeriile vieţii pământeşti.

În „Zăpezi”, autorul care, fiind student la Cluj a locuit în casa lui Lucian Blaga (pătrunzând deci, în intimitatea lui”), nu se sfiieşte să folosească tiparul inovaţiei din „Daţi-mi un trup, voi munţilor!”.

Poezia „Amanta mea” sună ca o teribilistă declaraţie suprarealistă, conţinând expresii şi metafore în genul celor folosite de poetul Alain Bosenet: „Veniţi să vă pierdeţi în suspinele priveliştii/Mai frumoasă ca o durere într-o grădină/O privire nesigură de rufă sub ploaie.”

„Amanta” poetului este o nebuloasă, „această femeie cu ochi verzi şi revolver”,

„... O femeie teribilă şi frumoasă
Deşi câteodată trebuie să plătesc atât de scump
Privilegiul de a-i cunoaşte parfumul părului... „
(„Amanta mea”)

„demonul” meu neştiut”, „ispita de-a cunoaşte/ce-n creştetul meu nu-i răsfrânt”, „această femeie cu ochi verzi şi revolver, „noaptea”, o nebuloasă pe care numai poetul poate să o desluşească, şi el, dacă!...

Poetul se întoarce peste timp aplecându-se peste caietele lui „vechi şi sentimentale, acele pagini citite demult amintindu-i de „primele sărutări” (care fac şi substanţa poemului cu acelaşi nume) iar primele săruturi asemuindu-le cu „acele pagini”:

„Aproape uitate
Dar rămase în noi
Ca răsuflările de focă ale plămânilor
Sau ca înceata circulaţie a sângelui
În degetul nostru mic.”

Tristeţea pare a pune stăpânire pe sufletul neîndeajuns protejat de căldura scrisului, de lumina stelară, rămas descoperit în bătaia vânturilor, resimţind dureros locul rămas gol, în sufletul său, prin plecarea iubitei.

Tonul lui nu e lamentaţie ci suferinţă de nevindecat, trăire sisifică.

„Vânătorul de păsări”, „trist ca un clovn/rămas fără costum, fără scară, fără aplauze”, „ca un balansoar părăsit”:

„... îşi plânge iubita
Neştiind că nici măcar n-a existat
Decât sub forma unei abia simţite adieri
Ce mişca din când în când
Câte o frunză,
Câte un corn de melc.”

Reperul şi refugiul poetului stă, adesea, în valorile culturii universale de care-şi sprijină trupul şi spiritul obosit de nişte coloane de lumină ce-l aruncă în extaz prezervându-i vibraţia, pulsul:

„Asculţi apele, bătrâne violonist,
Şi-apoi îmi cânţi
Ştiu asta
Dar spune-mi
Ce faci de mă-nfiori?
...
Parcă un popor întreg urcă-n pelerinaj
Dealurile Golgotei... „
(„Viori”)

„Meseria” de „caligraf”[4] (privită ca stare existenţială), acum pe cale de dispariţie, „inactuală” vorba poetului, îi provoacă poetului nostalgii abisale, amintirea, la cote neobişnuite fiind singura care mai face legătura cu o realitate apusă, dragă lui:

„Voi, neobositelor peniţe Klaps
Şi voi, prea dulci sticluţe Pelikan

Voi, estompe, radiere, ascuţitoare,
Tocuri
Şi tu, vin vechi de Kores
Cine să ne mai înveţe
Ronda scriere...
...
Cine să mai plângă cu cerneală
Pe degetele noastre tremurătoare
Uscate şi reci, bolnave de lâncezeală
Şi-atât de singure, de necaligrafice,
De pieritoare?”
(„Voi, neobositelor”)[5]

În „Ora de franceză” poetul îşi topeşte starea de „spleen” evadând din cenuşiul prezentului în braţele iubitei, ale visării:

„O, mă pauvre amante
Dacă aş mai putea încă un vers să-ţi trimit
Măcar în imperfectul subjonctivului
Ca să-nţelegi prin câte chinuri
Trece cavalerul înzăuat... „

Tot iubitei i se adresează – „singura raţiune de a fi fără!”, şi în poezia „Te caut”, sublimând fiinţa ei prin încorporarea ei, fără echivoc în tot ce a „rostit” ori făurit mai bun şi mai frumos de-a lungul vremii:

„Te caut în tot ce-am trăit
În tot ce gândii, în tot ce-am rostit
În litera cărţii şi-n noaptea târzie
În tot ce a fost şi n-o să mai fie.

[4] . Academia Română. *Op. cit*, p. 689
[5] . Costache Olăreanu, op. cit., p. 59

În aurul zilei, în apă adâncă
Umbra ta moale mai stăruie încă
Iar paşii făcuţi în amurgul cel pal
Auzul mi-l umplu aduşi de un val."

În „Aerostih", prezenţa iubitei pare de neînlocuit, e fiind şi primul şi ultimul far către care se îndreaptă poetul, singura care-l îngenunchează, la propriu:

„La tine vin genunchiul să-mi plec
Imperiu să-mi fie făptura-ţi de vis
Greu e cuvântul şi gândul mi-e-nvins
Iubito când ochiul spre tine îndrept.
...
Priveşte, iubito, al cerului rostru!
Un astru păzi-va-n eterna-i lumină
Statuia amorului nostru."
(„Aerostih")

Poetul se vede evadând în braţele iubitei şi împreună „fugind" spre tărâmuri, altele decât ale prezentului sterp:

„Şi vom fugi departe de toate
De lutul în care talpa ne-am prins
Cu ochiul încă de neguri atins
În clară, feerica noapte.

Sui-vom agale muntoase poteci
În tropot spre văi goni-vom sălbatic
Iubito, iubito, pe calul zănatic
Uita-vom de noi sub bolţile reci."

Ideea evadării spre „alte tărâmuri" poate fi văzută ca o constantă a poeziei lui Costache Olăreanu. Mai amintesc aici poezia „Catrene" unde ideea este exprimată direct şi nu ascunsă în faldurile vreunui văl, cum scriitorul procedează nu o dată, el fiind un discret şi de ce nu un pudic, „un sfânt" nu se autodenumeşte (dar asta când nu este un om al extremelor şi teribilismelor, spărgând tipare):

„Sub platoşa-mi s-au adunat
Dureri prea multe, crude chinuri,
Eu viaţa mi-o petrec în reci festinuri
Cu-n ochi tânjind tărâmul celălalt."

Poetul teluric s-a neantizat lăsând în urmă iubirea, inefabilul şi eternul ei:

„Beatrice,
Draga mea, eu nu mai sunt de mult
Dar poate
Ploile mă vor coborî în curţile tale largi
Pline de cer, de flori şi zăpezi."

BIBLIOGRAFIE

1. Academia Română. (2006). Dicționarul general al literaturii române. București:Editura Univers Enciclopedic.
2. Olăreanu, Costache. (1995). Caiete vechi si sentimentale. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

ANALYTICAL LIMITS OF THE RESIDUAL

George Alexandru CONDRACHE
West University of Timișoara

Abstract: Residual, in its quality of ejection, of material that remains, it means a lack of utiliy, a lack of avail. In the same time, its presence implies a process of contamination. These two characteristics are fundamental and, as a consequence, are the conditions for the material to become residual. Transfered into the symbolic area, these two characteristics represent the tools through which the limits of the residual are identified. One of these limits is verified in this paper, hence it is probed if the human can be a symbolic form of the residual. The study presents two scenarios, one belonging to Jean Baudrillard and the other to Adorno. According to Adorno, human became a being without purpose in his existence, a presence without utility, without content. Having as a starting point the critique of the capitalism, the two authors identifie a viced reality, the human being its victim. Whether the flux of information is impossible to manage or the ritm of capitalism is inhuman, the man becomes the target of alienation. Thus, it is accomplished the scenario of a man who no longer has a purpose, who is viced and capable to vice as well.

Keywords: residual, inutility, contamination, man, alienation

Teza de doctorat la care lucrez are ca pretext exploatarea literară a diverse forme reziduale într-o serie de romane ce aparțin spațiului cultural central-european din perioada postbelică. Înainte de orice apropiere din perspectivă literară, trebuiesc forjate analitic limitele noțiunii de rezidual, or tocmai o astfel de limită își propune să probeze acest articol. Mai înainte însă, se impune a se oferi lămuriri cu privire la natura rezidualului. Firește, această inițiativă se desfășoară având ca limite felul în care rezidualul apare în romanele studiate. De altfel, această limitare este cel mult o restricție de nuanță a ceea ce rezidualul reprezintă în general. Așadar, dintr-o perspectivă descriptivă, rezidualul poate fi clasificat în rezidual organic, caz în care poate reprezenta resturile *per se* ale corpului uman, de la excremente la – în anumite condiții - sânge sau poate fi anorganic și face referire la conținutul gropilor de gunoi, la obiectele ieșite din uz, de la obiecte industriale până la obiecte casnice, cum ar fi piese de mobilier. Toate acestea, chiar dacă reprezintă o formă reziduală organică ori anorganică, împărtășesc proprietatea inutilității, acestea reprezintă un exces, un plus a cărei prezență este indezirabilă, toate sunt lipsite de rost fie măcar din simplul motiv că nu pot fi utilizate în nici un fel în forma în care se află. Totodată, împrumutând parțial un scenariu teoretic creat de Mary Douglas, formele reziduale sunt impure[1]. Astfel, acestea semnifică o ieșire din mersul firesc al lucrurilor, o forțare a limitelor sistemului. La fel cum un bocanc lăsat pe masa din bucătărie este perceput a fi o ieșire în afara firescului și deopotrivă o transbordare într-o zonă a murdarului, tot așa este perceput un obiect scos din coșul de gunoi și pus pe masa din bucătărie. Caracterul impur reprezintă o corupere internă și, mai mult de atât, presupune capacitatea de a vicia în exterior. Astfel, consecința impurității este capacitatea de a contamina, de a afecta negativ ceea ce se află în vecinătatea sa.

[1] v. Mary Douglas, *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo,* New York, Routledge, 2001

Așadar, rezidualul se evidențiază prin intermediul a două trăsături, și anume inutilitatea, lipsa de rost și impuritatea, a cărei consecință este contaminarea. Dar sunt acestea trăsături fundamentale, astfel încât împlinirea lor să echivaleze cu o confirmare a rezidualului? În privința lipsei de rost, aceasta este proprietatea prin care este explicată noțiunea în dicționarul explicativ. Or această receptare înseamnă nivelul primar al identificării, deci reprezintă tocmai caracterul general al unei noțiuni în forma în care, chiar dacă nu este surprinsă o perspectivă focusată asupra noțiunii, se reține forma cadru. Astfel, lipsa rostului este o noțiune fundamentală. În același timp, capacitatea de a contamina confirmă același caracter, câtă vreme aceasta este o consecință primă a rezidualului dovedită, așa cum am argumentat mai sus, de însăși natura sa. Acceptând această premisă, mă preocupă verificarea validității acestei noțiuni într-o dimensiune simbolică, în condițiile în care astfel se atinge o limită extremă a existenței sale. Extrapolând trăsăturile fundamentale ale rezidualului, încerc să verific până în ce punct se poate vorbi fondat de rezidual. Totodată, pentru ca acest demers să aibă consecințe benefice din punct de vedere euristic, existența simbolică a rezidualului este probată prin raportarea sa la individul uman. În acest fel se reușește atât consolidarea teoretică a rezidualului, dar și obținerea unei perspective inedite a individului uman. Practic, în măsura în care argumentarea se dovedește cu succes, se identifică un context în care individul uman reprezintă la un nivel simbolic ceea ce un reziduu reprezintă într-o groapă de gunoi. Astfel, s-ar legitima discuția despre un *om-rest* ca formă reziduală.

Cum am sugerat deja. Pentru a se putea discuta despre *omul-rest* este necesar a se identifica o serie de scenarii care să justifice existența la nivel simbolic a individului uman determinat de cele două trăsături fundamentale ale rezidualului: lipsa de rost și capacitatea de a contamina. Un prim scenariu îl identific la Jean Baudrillard, în eseul său *Simulacre și simulare*. Conform acestuia, în contemporaneitate ne confruntăm cu un exercițiu continuu de înlocuire a realului cu simulacrul. Eseistul francez oferă exemplul Disneyland[2], unde este creat un spațiu artificial, ce este deopotrivă fals și adevărat. Un asemenea mediu reușește să domine individul uman, având consecința anulării oricărui act de autenticitate, fiind plasat într-o paradigmă în care realul și iluzia se anulează reciproc. Principalul factor de producere a simulacrului, precum și principalul factor de promovare a simulării ca formă a existenței este televizorul. El este simbolul tehnologiei ca formă de pervertire, datorată oportunității acesteia de a folosi tehnica în scopul de a elibera permanent un ciclu informațional de dimensiuni gigantice. Astfel se realizează o implozie a sensului. Aici începe simularea, ce anulează realitatea privând-o de un ritm pe care îl poate ingera, acesta fiind exagerat de uriașa cantitate de informații ce este pompată în permanență, care nu poate fi interiorizată ori gestionată în vreun fel. Simulacrul împreună cu simularea transformă realitatea într-o hiperrealitate în care:

"Trebuie astăzi reciclate peste tot deșeurile, visele, fantasmele – imaginarul istoric, feeric, legendar al copiilor și al adulților e un deșeu, prima mare dejecție toxică a unei civilizații hiperreale […] Peste tot se reciclează facultăți pierdute, sau corpul pierdut, sau socialitatea pierdută, sau gustul pierdut al mâncării."[3]

Realitatea nu mai există. Părți ale acesteia, sau mai bine zis resturi, sunt preluate și reutilizate într-o altă dimensiune, una în care subiectul este captiv într-un nesfârșit proces al simulacrului ca pseudo-necesitate de creare a unor medii artificiale impuse ca parte din realitate și a simulării ca exercițiu interminabil de a imita realitatea prin producerea continuă

[2] v. Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, trad. din franceză de Sebastian Big , Cluj, Editura Ideea design&Print, 2008
[3] *Ibidem*, p.14

de informație. Realitatea este dezmembrată și reutilizată, iar din acest proces rezultă o realitate rebut și un individ golit de rost.

Pentru a gestiona întreg acest scenariu distopic este necesară o detașare de zona de influență în care funcționează Baudrillard. În calitatea sa de intelectual cu profunde simpatii marxiste, a avut ca principală țintă critica societății de consum, a capitalismului. Astfel se explică diabolizarea metodelor mass-media și a tehnicii în contextul consumului. Privind în retrospectivă, argumentele acestuia și-au pierdut nu doar prospețimea, dar și bună parte din forța pe care au avut-o în deceniul al optulea al secolului trecut. Pe de altă parte, nu înseamnă că teoria sa este perimată, însă este necesară anunțarea unei rețineri față de radicalismul unei asemenea poziții care, cum am spus deja, ne aruncă în plin haos. Interesul nostru față de acest autor se subordonează exclusiv oportunității de a realiza un prim profil al omului-rest , chiar dacă nu împărtășim toate cauzele ce au dus la configurarea sa. În același timp, intenția noastră nu este de a-l contrazice pe Baudrillard, ci doar de a anunța o reținere față de atitudinea mai mult decât fermă pe care o are.

Baudrillard anunță anularea subiectului uman odată cu abolirea realității. Incapacitatea de a oferi sens informației, incapacitatea de a face față unei realități infuzate cu fragmente contrafăcute ale acesteia, aruncă individul într-o derută gnoseologică și axiologică deopotrivă. Cum spuneam, realitatea este dezmembrată, părți ale acesteia, care împreună însemnau însuși sensul, firescul, sunt acum prelucrate, transformate în balast. Scoase din context și reutilizate, acestea devin nocive. Cine este responsabil? Fără îndoială sistemul. Problema este că sistemul însuși se află în haos, acesta nu are un procent identificabil de oameni răspunzători, ci cu toții sunt captivi în sistem, puterea însăși devine ceva lipsit de conținut, o iluzie. Mai sus l-am citat pe Baudrillard spunând că a devenit o necesitate reciclarea permanentă a deșeurilor. Dincolo de faptul că societatea de consum în sine este prin definiție un producător al deșeurilor, în cazul de față deșeul este realitatea însăși, reciclată acum în hiperrealitate. De ce este realitatea deșeu? Tocmai fiindcă a fost golită de conținut. În forma în care se află este inutilă, așa că este dezmembrată și reutilizată, iar rezultatul este cât se poate de nociv. Practic, realitatea trece printr-un proces de autoanulare, datorită incapacității sale de a satisfice în forma în care există. Dar ce se întâmplă cu omul? Ejectat în hiperrealitate, ia parte la simulacre ale realității și, într-un final, o părăsește definitiv datorită avalanșei informaționale pe care nu o poate interioriza corespunzător. Practic, el este afectat în măsura în care mediul în care există este viciat. Lipsit de repere, acesta este golit de conținut. Am făcut deja referire la tumultul valoric și informațional în care se găsește. Consecința acestui fapt este privarea de rost a omului însuși, el și identitatea sa sunt un rest al realității, un rebut al acesteia.

Omul-rest este consecința pervertirii realității. În forma în care se află, acesta este nu doar inutil, dar viciat. Jean Baudrillard ne oferă două variante ale rezidualului la nivel simbolic: omul și realitatea aflate, se înțelege, într-o relație de interdeterminare sau, mai bine spus, de viciere reciprocă Dar ce reprezintă acest *om-rest*? Este omul privat de valoare, omul privat de scop, omul care nu se integrează în existență pentru că aceasta în sine este degradată. Astfel se află în situația în care nu își poate justifica prezența, ba mai mult, contribuie la o degadare ce se extinde dincolo de propria-i persoană.

Dacă ținem seama de orientarea lui Theodor Adorno, vom spune că nu ne îndepărtăm prea mult de Jean Baudrillard. De altfel, similaritățile din discursul celor doi ne îndreptățesc să urmărim parcursul teoretic al *omului-rest* tocmai în această direcție, fără a-l transforma într-o noțiune dependentă de poziția marxistă, urmând ca această diferențiere să fie evidențiată pe parcurs. Adorno ne oferă prilejul să concretizăm profilul noțiunii ce ne preocupă. Încă de la începutul lucrării *Minima Moralia*, filosoful german ne anunță că

subiectul este pe cale de dispariție[4]. Aflăm care sunt o parte din cauze și o aflăm într-o manieră explicită, astfel că expunerea privind lipsa valorilor se ține la distanță de o abstractizare aridă:"[…] murdăria pe care civilizația noastră barbară o lasă în individ, incultura, frivolitatea, familiaritatea grosieră, lipsa de politețe […]"[5].

Tendința lui Adorno de a se îndrepta în zona coruperii morale este evidentă. Autorul german anunță înlocuirea unei civilizații autentice de o alta barbară. Murdăria devine o formă a decăderii morale, victima directă fiind individul uman, care este ținta unui proces cu efecte distopice. Distrugerea este atât de profundă, încât viața în sine devine insuportabilă. Ca replică la această stare de fapt, sinuciderea devine o metodă " de a scurta nesfârșita umilință a existenței, precum și nesfârșitul chin al agoniei"[6]. Acum omul este tratat ca obiect, însăși autoreflexia se transformă într-un act de conștientizare a faptului că omul nu reprezintă nimic. Din individul uman "n-a mai rămas decât o funcție a propriei unicități, un obiect de expoziție, precum avortonii ce stârneau cândva uimirea și veselia copiilor"[7].

Dar ce se întâmplă efectiv? Adorno lasă impresia că nimic nu scapă acestui proces decadent. Natura trece printr-un demers de schimbare impusă, de integrare artificială în planurile omului, intervenția asupra ei, deși este prezentată ca fiind inofensivă, are consecințe ireversibile. Societatea este subjugată de un produs realizat de ea însăși, și anume opinia publică, ce este percepută ca un joc al aparenței, o formă golită de conținut, o manifestare periculoasă a lipsei de esență, dar care devine element fundamental în constituirea existenței. Cunoașterea însăși înseamnă lipsă de rost, datorită concentrării exclusive pe empirism, comunicarea își pierde sensul, transformându-se într-un mijloc de ascundere a sinelui. Se vede că această golire de rost are un caracter multilateral, schimbarea fiind ineludabilă. Scenariul este completat de pierderea unor elemente dintre cele mai simple, dar, firește, nu lipsite de importanță. Astfel, de la mâncare, louințe, reguli elementare de socializare, până la forme de recreere, sunt cu toate viciate. Adorno dezvoltă exemplul hanului care este văzut ca un simbol al unor vremuri sănătoase, în care interacțiunea umană era autentică, fiind acum înlocuit de hotel, un simbol al capitalismului târziu. Nu este o surpriză care este cauza declinului: "Graba, nervozitatea, instabilitatea care însoțesc dezvoltarea marilor centre urbane se răspândesc cu rapiditatea de altădată a ciumei și a holerei."[8]

Capitalismul are forța să integreze subiectul în rândul masei și să-l lipsească de orice semn distinctiv, precum și de orice formă de inițiativă. Acestuia îi este pus la îndemână divertismentul ca o formă a evadării în ireal, în iluzie. Este evidentă în acest punct similitudinea teoretică între Adorno și Baudrillard. Capitalismul distruge societatea și, susțin amândoi, aduce un atac asupra realității. Această evadare în iluzie ce are ca pretext deconectarea este tocmai simulacrul blamat de autorul francez. Rezultatele sunt similare: vicierea existenței, golirea de rost a realității și a individului uman. Chiar și problema cunoașterii este abordată de ambii, cu diferența că Baudrillard o consideră o pierdere în urma inflației informației, pe când Adorno o pune pe seama orientării eronate în zona empirismului. Filosoful german oferă o atenție specială aspectului economic specific capitalismului. Am văzut deja cum dezvoltarea este comparată cu ciuma. De fapt, progresul în sine este perceput ca un factor alienant, producția continuă de mărfuri nefiind decât "un miraj al apropierii de lume"[9] .

---

[4] v.Theodor W. Adorno, *Minima moralia:reflecții dintr-o viață mutilată*, trad. din germană de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1999
[5] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 22
[6] *Ibidem*, p. 32
[7] *Ibidem*, p. 142
[8] *Ibidem*, p. 144
[9] *Ibidem*, p. 156

Am menționat deja că sunt similitudini însemnate între cei doi autori. Dincolo de cele specifice conținutului propriu-zis, rămâne aceea de a-i regăsi în poziția de simpatizanți ai marxismului, de aici, evident, și critica împotriva capitalismului, precum și tonul alarmant, ba chiar catastrofic. Deși rămâne valabilă deopotrivă pentru Adorno reținerea privind acceptarea fără rezerve a viziunii sale și, totodată, îndoiala noastră privind validitatea întregului acesteia, reținem profilul individului uman. Chiar dacă nu găsim motive să ne aliniem viziunii acestora, scenariul lor prezintă suficientă credibilitate pentru a identifica o variantă a *omului-rest*. Până la urmă, esențială pentru studiul de față este reușita de a identifica scenarii care oferă contur acestei noțiuni. În momentul de față, datorită lui Adorno o serie de proprietăți ale omului-rest sunt reconfirmate, după ce au fost identificate la Baudrillard. Prima, și cea mai importantă, este golirea de conținut a subiectului. Lipsit de identitate în cadrul societății, alienat de progresul agresiv, privat de o cunoaștere veridică, expulzat în ireal de divertisment, omul, spune membrul Școlii de la Frankfurt, este comparabil unui avorton în borcan. Nu se află nimic dincolo de prezența sa. Omul a ajuns să reprezinte nimicul, forma goală. Dar, contrar așteptărilor, asta nu duce la dispariția sa, deși este golit de conținut, deși atacat, el există în continuare, fără să reprezinte ceva. Evident, de aici calitatea sa de rest. Acum rămâne a ne întreba în ce măsură această prezență inutilă este contaminantă. Înainte de toate, este autocontaminantă, individul uman se află în situația de a rămâne captiv într-un cerc vicios, așa cum deja a fost descris. Pe de altă parte, el este părtaș la a-i menține pe cei aflați în vecinătatea sa în această situație, contribuind fără să vrea la constituirea opiniei publice, luând parte la divertisment, consumând și producând. La aceasta se adaugă deja amintita corupere morală. Adorno deplânge brutalizarea omului, acesta este lipsit de maniere, lipsit de capacitatea de a se preocupa de cei din jur, incapabil să comunice și mereu preocupat să fie în competiție care, de asemenea, elimină prilejul de a fi aproape de celălalt, dar îi dezvoltă agresivitatea, vulgaritatea. Definind dezgustul, spuneam că acesta înseamnă deopotrivă o reacție de respingere în fața vicierii morale. Deși Adorno nu se raportează explicit la om ca fiind dezgustător, proprietățile deja amintite, împreună cu inutilitatea, îndreptățesc utilizarea dezgustătorului ca trăsătură caracterizantă.

Lipsa de conținut sau de rost a devenit un factor determinant în realizarea transferului spre ceea ce am identificat ca om-rest. Această noțiune se alimentează[10] din capetele de acuzare devenite simbol pentru critica adusă capitalismului, de la alienare până la toxicitatea divertismentului. Faptul că omul este lipsit de autenticitate, de substanță, faptul că este lipsit de mijloace reale de a face parte din existență, ar trebui să se manifeste deopotrivă într-o serie de semnale interne, asta în cazul în care nu a pierdut orice contact cu propria-i conștiință or procesul descris nu presupune asta. În această direcție, Baudrillard vorbește despre melancolie: "Ea [melancolia] devine pasiunea noastră fundamentală"[11]. Cât îl privește pe Adorno, viața înseamnă chin, agonie, umilință, dar nu identifică un sentiment anume, care însă poate fi speculat fără riscuri metodologice reale. Plecând de la melancolia anunțată de Baudrillard, aceasta se remarcă în primul rând prin faptul că devine o stare unitară, apoi prin faptul că anunță o limitare a vitalității, o stare anxioasă. Odată declarată ca pasiune fundamentală, deprimarea devine o regulă. *Omul-rest* nu își găsește locul, or repercursiunile afectează starea internă deopotrivă. Dacă îl urmăm pe Adorno, ar trebui să vedem consecințe încă mai violente. Dacă deprimarea înseamnă totuși un ritm moderat, o stare puțin fluctuantă, chiar dacă apăsătoare, chinul anunțat de Adorno ridică mult ștafeta - ne permitem să spunem – mizeriei interioare, oferindu-i un caracter convulsiv, insuportabil. Așadar, cele două viziuni se diferențează datorită nivelului intensității, însă ambele confirmă pe de o parte receptarea

[10] De fapt, acesta este un prim scenariu al *omului-rest*, însă celelalte nu fac obiectul acestui articol.
[11] Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 117

interioară a acestei stări, iar pe de alta confirmă așezarea sa într-o zonă a presiunii interioare, a unui inconfort profund, care poate atinge maxime la limita insuportabilului.

Cu ajutorul celor doi autori s-au identificat condiții și cauze datorită cărora omul figurează în sfera noțională a rezidualului în varianta sa simbolică. Firește, acesta este un scenariu și nu face decât să propună o perspectivă și o matrice specifică în care *omul-rest* există în această formă și, mai ales, răspunde tipului de argumente pe care le-am utilizat. Astfel, acest profil își găsește sens într-o dimensiune metafizică, probabil singura compatibilă cu profilul teoretic al autorilor abordați.

Bibliografie:

Adorno, Theodor, W., *Minima moralia:reflecții dintr-o viață mutilată*, trad. de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1999

Agamben, Giorgio, *The man without content*, trad. de Georgia Albert, Stanford, Stanford University Press, 1999

Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, trad. din franceză și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996

Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, trad. de Sebastian Big, Cluj, Editura Ideea design&Print, 2008

Bernstein, J. M., *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

Bernstein, J. M., *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992

Douglas, Mary, *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, New York, Routledge, 2001

Kroker, Arthur; Cook, David, *The postmodern scene. Excremental culture and hyper-aesthetics*, Montreal, Ctheory Books, 2001

Thompson, Michael, *Rubish theory.The creation and destruction of value*, Oxford, Oxford University Press, 1979

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională* (CCPE).

LE CORPS VECU ET LE CORPS FANTASME: QUELQUES HYPOSTASES DU CORPS FEMININ CHEZ ANNE HEBERT ET CALIXTHE BEYALA*

Florentina Ionela MANEA
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The object of a predominantly male discourse, the woman's body becomes an area of contradictions, of traumatic experiences, a bridge between the physical and the spiritual world. Unable to author the history of her own body, the bond with the self is severed. A vacant and numb body, fulfilling and assuming the traditional role of wife and mother to the point of identification, the woman becomes a prisoner of religious, social and cultural discourse. Calixthe Beyala and Anne Hébert, two writers from different cultural environments, draw upon this common setting to describe alienation and loss of the self. Experiencing love, sexuality and motherhood may only complete the woman by means of transgressing rules and customs. Without falling into excessive feminism, the two authors render the image of this body which, throughout history, has sparked the hatred, lust and violence of man. The retaking of this body can only be accomplished through the rediscovery of intimacy, feminine voice and a lineage transcending generations.

Keywords: body, woman, intimacy, sacred, transgression.

L'un des premiers œuvres de la littérature antique, l'Épopée de Gilgamesh dépasse, par la richesse de l'expression lyrique, par la problématique existentielle abordée, le statut d'une simple légende héroïque. À part les exploits du roi d'Uruk, symbole de la condition de l'être humain, l'épopée nous raconte comme Shamat (ou Shamkatum, selon d'autres versions), prostituée du temple et prêtresse de la déesse Inanna-Ishtar, est envoyée par le roi Gilgamesh à séduire Enkidu, le double sauvage du roi, créé de l'argile par les dieux (et vivant dans une horde d'animaux) pour contrôler l'excès de pouvoir du souverain. Pendant six jours et sept nuits, Shamat initie Enkidu dans les mystères de la déesse Inanna, les deux s'engageant dans un rituel de l'amour physique. C'est toujours elle qui lui offrira des vêtements pour couvrir son corps nu et de la nourriture cuisinée, le pain et la bière, pour l'amener ensuite à Uruk, siège de la civilisation et de la culture, donc espace organisé et déterminé, opposé à la nature. L'épopée raconte comme, après l'ingestion des aliments, Enkidu, *détendu, la panse en liesse/ Il chantait le cœur joyeux/ Et son visage s'illumina. / Il lava son corps hirsute, /Il se frictionna d'huile. / Alors il ressembla à un homme. / Il passa un vêtement:/ Le voilà comme un jeune marié.*[1] Enkidu subit ainsi une métamorphose intérieure et extérieure : il passe de la condition sauvage, animalière, à celle d'homme.

Le rôle de Shamat s'arrête ici. Le récit continuera, bien sûr, avec les exploits des héros, mais le destin de cette prêtresse est passé sous silence. Son visage et son corps disparaissent dans l'histoire, un corps et un visage inconnus. Ce qui nous reste est son nom et l'souvenir d'un corps fantasmé, pressenti seulement, qui offre champ libre à l'imagination : corps nu qui s'ondule derrière de beaux voiles de soie. Un corps qui semble être un instrument à la disposition du roi, qui s'offre généreusement, car Shamat est une courtisane, la *joyeuse*, (comme l'indique une possible traduction de son nom), statut qui, analysé sans le rapporter aux certaines pratiques religieuses anciennes, a des connotations plutôt négatives.

[1] Fragments du texte et texte intégral disponibles aussi sur le site http://www.mythologica.fr

Shamat n'est pas une simple prostituée, elle est la prêtresse d'Inanna-Ishtar, grande déesse du panthéon suméro-babylonien, déesse de la mort, de la guerre et de la fertilité. Sa prêtresse était donc une prostituée sacrée, qui assurait, par son union avec le roi au Nouvel An babylonien, la fertilité et la richesse du Cosmos.

Un aspect intéressant est son rôle auprès d'Enkidu. Shamat est l'initiatrice, une sorte d'héros civilisateur qui continue le travail des dieux, en découvrant à l'être humain sa potentialité. Elle arrache l'homme à son ignorance de soi, à ses instincts primitifs, l'habille et le nourrit, d'une nourriture spirituelle aussi. Car, après avoir connu Shamat et avoir subi sa séduction, Enkidu, l'homme sauvage, ne peut plus retourner à sa horde, les animaux, ses compagnons, le rejettent, s'éloigne de lui, signe qu'un changement a eu lieu, qu'il n'est plus le même. Il faut aussi observer que l'action « civilisatrice » de cette femme ne concerne pas seulement Enkidu, mais l'humanité entière, car il est le double, le miroir de Gilgamesh, l'homme ayant déjà subi l'influence de ce que représente la culture, au sens philosophique du terme. Il est évident alors que le changement opéré par la prêtresse d'Inanna ne se résume pas à une séduction et à une initiation purement sexuelles, sinon il concerne les profondeurs de l'être humain, sa sensibilité, ses possibilités créatrices, sa capacité de se connaître et de connaître les mystères du Cosmos.

En tant que prêtresse d'Inanna, Shamat est censée, par son statut, d'être un intermédiaire entre le monde spirituel et le monde matériel, de connaître et de pratiquer les rites et les rituels d'initiation de la déesse. Mais, en dehors de ce rôle au temple, au niveau symbolique, elle, la femme, représente le mystère inaccessible au regard indiscret de l'homme ; matrice, nourricière, initiatrice, la femme englobe la totalité. Dans un poème découvert dans les manuscrits de Nag Hammadi, *The Thunder, Perfect Mind*, la divinité féminine qui se présente sous une série de contradictions, affirme cette plénitude, car :

For I am the first and the last/ I am the honored one and the scorned one/ I am the whore and the holy one/ I am the wife and I am the virgin/ I am the mother and I am the daughter/ I am the members of my mother/ I am the silence that is incomprehensible and the idea whose remembrance is frequent/ I am the voice whose sound is manifold and the word whose appearance is multiple/ I am the utterance of my name.[2]

Shamat n'est pas seulement une femme, elle englobe une multitude d'hypostases spirituelles et symboliques. La religion et la tradition semblent assurer à la femme un statut privilégié. Néanmoins, n'oublions pas que c'est le roi Gilgamesh qui demande à la courtisane de séduire le sauvage Enkidu, d'où on déduit que Shamat est une femme à corps instrumentalisé, qui ne lui appartient pas et dont l'homme peut disposer à son gré. L'image de cette prêtresse-prostituée reflet ainsi pour le lecteur l'ambiguïté de sa position au sein d'une société qui nous est encore inconnue : d'un côté, la femme qui jouit d'une relation spéciale avec soi-même, son corps et avec une spiritualité inaccessible au mâle, de l'autre, la femme assujettie à l'homme et à une société dominée par celui-ci, une ambiguïté qui, de nos jours, est la source de nombreuses études et d'une riche littérature.

Perçue comme l'Autre par excellence, la femme devient l'objet d'un discours aliénant, à voix et direction uniques, création de l'imaginaire masculin. Elle devient ainsi le lieu d'un recyclage, acquérant une identité composite, une identité d'arlequin, qui satisfait le besoin de l'homme de comprendre et de s'approprier l'Autre, inconnu et, probablement, dangereux. C'est un phénomène qui concerne non seulement la femme, mais aussi l'étranger, aperçu du centre, de la communauté dominante.

Si la femme représente l'Autre, le premier contact avec cette altérité est de l'ordre des sens. C'est le corps de cet Autre que l'on perçoit, c'est par sa peau, son odeur, son

[2] Nancy Qualls-Corbett, The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the feminine Studies in Jungian Psychology, Inner City Books, Toronto, 1988, p.11

visage qu'elle, la femme, représente l'altérité absolue. Et pour posséder cet inconnu, il faut posséder premièrement son corps.

Calixthe Beyala et Anne Hébert mettent en discussion cette relation problématique entre la femme et son corps, dans le cadre d'une société mâle, patriarcale, qui utilise un système compliqué pour emprisonner la femme dans sa propre chair. Appartenant à des contextes culturels différents, les deux auteurs essayent de découvrir, entre le mythe, la mystique, et la réalité sociale, l'image véritable de la femme, une image totalisante, qui saurait intégrer la matérialité prégnante de son corps et de son esprit, ses besoins, ses désirs, tout ce que fait de la femme un être unique, à identité propre.

Figées dans des rôles établis par la société patriarcale, les personnages féminins d'Anne Hébert et de Calixthe Beyala cherchent un espace qui leur soit propre, *a room of one's own*[3], pour reprendre le titre de l'essai de Virginia Woolf, un espace où les forces créatrices de la femme soient mises en valeur, où la femme puisse se forger une identité. L'idée d'un espace propre, à part les connotations symboliques qu'elle renferme, renvoie à une image très concrète : cet espace libre de la création est, premièrement, le corps. Assumer une identité suppose assumer cette réalité matérielle. Invariablement, je suis corps ; indépendamment des valeurs et des opinions, il demeure une certitude.

Les personnages féminins de Beyala et d'Hébert sont des êtres claustrés, emprisonnés, une prison réelle ou symbolique, celle de leur propre corps, de la société, de la tradition. Qu'elle s'appelle Tanga ou Ateba, Élisabeth ou sœur Julie de la Trinité, Saïda, Nora, Olivia, qu'elle ait la peau blanche ou noire, le personnage féminin est prisonnier d'une société traditionnelle qui voit dans la femme un corps dont la seule raison d'être est de se prosterner aux pieds de l'homme. Ce sont des femmes qui n'ont pas d'espace propre, et aliénées de leur corps, elles vivent hors de soi, assumant une identité sur-déterminée. La femme est fille de quelqu'un, épouse de quelqu'un, mère d'enfants, situation qui l'épuise, la vide de toutes ses forces créatrices, de son identité de femme. La mère de Saïda criera : *Saïda, t'es qu'une ratée ! dit-elle furieuse. Une lâche ! Une profiteuse ! (...) Que si ! Tout ce que tu veux, Saïda, c'est rester entre mes jambes et me sucer la vie jusqu'au bout, comme ton père, comme mon père avant lui. Je veux vivre pour mon plaisir ce qui me reste de vie.*[4]Saïda comprendra avec amertume qu'*à force d'être restée clouée à la maison, j'avais fini par envahir sa vie, par la ronger depuis la racine. (...) Ce n'est que bien plus tard, trop tard, alors qu'elle était morte depuis longtemps, que j'ai saisi l'immensité de son sacrifice*[5].

Il faut remarquer que les deux écrivains se distancient du féminisme, car elles conçoivent possible une relation harmonieuse et enrichissante entre l'homme et la femme, mais non dans le cadre d'une société dominée par une mentalité, des coutumes et des règles aliénantes.

Le corps de la femme est la surface idéale où l'homme inscrit ses propres fantasmes et désirs, son histoire. Muet et fragmenté, ce corps plonge dans l'amnésie, dans l'oubli de soi. La femme est rompue de sa chair, qui devient, dans les mains avides de l'homme, une pâte à modeler qui doit assouvir ses désirs:

Le moins qu'Ateba puisse dire, c'est que sa Betty n'était pas une sorcière. Une traînée ? Peut-être. Mais pas une vampire. Elle ne s'était jamais nourrie de l'homme. Ils l'ont croquée, elle a subi leurs caresses, leurs baisers ; pour qu'ils grossissent, elle a murmuré des obscénités, elle a poussé des hurlements rauques dont Ateba n'avait jamais pu déterminer s'ils étaient de plaisir ou de douleur ; et ses mains, ses mains expertes, douées de sensibilité et de savoir, se resserraient autour de l'homme lorsqu'elle devinait que c'était son dernier

[3] *Une chambre à soi*, essai pamphlétaire publié par Virginia Woolf en 1929
[4] Calixthe Beyala, *Les honneurs perdus*, Albin Michel, Paris, 1996, p.178
[5] Ibidem, p.178

coup de reins, qu'il l'inondait. Et ils sont tous repartis, plus ragaillardis que jamais après le pied. Et le bruit de leurs souliers sur la dalle. Betty[6].

La sexualité féminine est un sujet tabou, assimilée au péché de la chair, à la souillure spirituelle, le grand danger qui guette silencieusement la faiblesse de l'homme. C'est l'image de la *femme monde*, expression forgée par les auteurs musulmans, la tentatrice et la dévoreuse de maris et d'enfants, celle qui, comme le pensait les théologiens du Moyen Age, cherche à distraire l'homme de ses aspirations intellectuelles ou religieuses, la crainte masculine typiquement ascétique devant la force de la féminité.

C'est aussi une crainte nourrie par ce qui se cache à l'intérieure de la femme, le mystère de la conception et de l'accouchement, la terreur du sang menstruel, impur, du péché qui habite le corps de la femme, des odeurs de son corps et de son toucher qui peuvent réveiller des sensations refoulées. Stevens Brown, cousin de Nora et d'Olivia, personnage du roman *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, renifle *l'odeur rousse, trop forte (...). La senteur verte des petites Atkins est finie. Sont devenues trop grandes tout à coup. Des vraies femmes avec leur sang de femme qui coule entre leurs cuisses tous les mois.*[7]

Ni même les représentants de l'église ne peuvent résister au charme mystérieux de la femme. Ils réagissent avec violence, condamnant la femme pour leurs propres péchés et faiblesses. Nora avoue comme son *(...) oncle Nicolas s'est relevé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il me dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek.*[8]

La femme est Ève, la tentatrice, qui, séduite par le Serpent, a introduit le péché dans le monde. Elle est Lilith (la première femme, selon des textes judaïques) qui, refusant se soumettre à Adam, reste dans la mémoire collective comme démon et meurtrière des enfants. Elle est aussi Jézabel, Dalila et d'autres figures féminines bibliques controversées incitant au mal.

De leur côté, les personnages féminins de Beyala luttent contre l'image stéréotypée de la femme africaine, corps souvent inerte et symbole de la terre, de la fertilité, de l'Afrique. L'auteur préfère une approche organique de ses personnages, pour parler du corps qui mange, boit et souffre, qui a des désirs et des besoins, un corps qui vit tout simplement. La femme de Calixthe Beyala n'est pas le prototype de la femme orientale, exotique, belle, lascive grâce aux mouvements séducteurs, à une sexualité épanouie, aux cheveux parfumés et à la peau d'ébène. Elle est victime de la violence, du viol, d'une tradition et d'une religion qui lui disent qu'elle doit se trouver à genoux devant l'homme, qu'elle doit associer sa sexualité à l'asservissement. *À genoux, le visage levé vers le ciel… la position de la femme fautive depuis la nuit des temps… assise. Accroupie. À genoux... dans l'état actuel de l'histoire, quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, elle aura toujours tort. L'homme c'est lui.* [9]

Rapidement, elle comprend que sa sexualité est un bien, vendu et acheté selon les intérêts de la famille, du père, de la mère parfois, offert à la communauté pour en tirer du profit. Tanga est obligée à se prostituer par sa mère après avoir été violée par son père. Son corps est devenu insensible, elle l'offre comme si elle vivait hors de soi, hors de son corps blessé :

La vieille ma mère a eu l'idée de me faire partir par les rues, trouver d'autres rêves. J'arpentais les rues, je sillonnais les marchés. Je n'existais pas seule. Pourtant j'étais seule. Rien que moi. J'amenais mon corps au carrefour des vies. Je le plaçais sous la lumière. Un homme m'abordait. Je souriais. Je suivis. Je défaisais mes vêtements. Je portais mon corps

---

[6] Idem, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Éditions Stock, Paris, 1987, p.123
[7] Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.86
[8] Ibidem, p.129
[9] Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Éditions Stock, Paris, 1983, p.19-20

sur le lit, sous ses muscles. Il s'ébrouait. D'autres images m'assaillaient. ... Je ne sentais rien, je n'éprouvais rien. Mon corps à mon insu s'était peu à peu transformé en chair de pierre.[10]

Quelle différence entre ce témoignage et l'image qu'on se pourrait faire de la relation de Shamat, la prostituée sacrée, avec son propre corps. Elle est, sans aucune doute, la tentatrice, la séductrice qui utilise son corps pour réveiller le désir au cœur de l'homme, mais qui, à la fois, n'a pas peur de ses désirs. Elle est l'initiatrice, celle qui révèle à l'homme sa véritable nature, mais pour le faire, elle doit posséder une authentique connaissance de soi. En relation privilégiée avec le sacré, le corps de cette femme devient un espace intermédiaire entre le monde matériel et le monde spirituel, entre le créé et l'incréé, un être de la chair qui se donne à l'autre. Dans son statut de prêtresse de la grande déesse, elle doit épouser, au Nouvel An, le souverain, pour assurer la fertilité de la terre et du Cosmos. Le rituel de l'union charnelle entre la femme et l'homme est ainsi consommé au nom de la divinité, il représente un acte d'intense communion et qui engendre des transformations bénéfiques pour l'univers entier. De sorte que l'acte sexuel n'est jamais gratuit, il implique la récréation du monde, son renouvellement. Les deux participants refont l'unité primordiale, ils symbolisent le premier couple sorti des eaux matricielles, mais aussi le retour à la perfection, à l'androgyne. De cette union dépendent l'engendrement d'un nouvel monde, la sortie du chaos et l'entrée dans le cosmos.

Par contre, les personnages féminins de nos écrivains ne jouissent que rarement de cette plénitude de l'union corporelle et spirituelle, et d'habitude dans le cadre d'un amour illicite. Ce qui prime c'est un rapport de domination, de violence contre la femme. Son corps devient la surface sur laquelle sont inscrits les stigmates traumatisants, le viol, l'inceste.

Dans sa cellule du couvent des Dames du Précieux Sang, sœur Julie de la Trinité vit des moments d'une intense souffrance spirituelle. Elle revisite la montagne de B., lieu de son enfance où, au cours d'un rituel sabbatique, afin de transmettre l'héritage magique, elle est victime de la violence incestueuse, elle est violée par son père Adélard, incarnation du Diable, parodiant et inversant des symboles chrétiens : *C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps.*[11]*L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable.*[12] *Une grande ombre d'homme cornu était là debout devant elle, le visage plein de suie, la poitrine noire soulevée par une respiration oppressée. Le bas du visage était caché par une sorte d'étoffe noire, luisante*[13].

Mais la violence dirigée envers la femme n'est pas produite seulement par l'homme. Elle peut être le fruit de la communauté suivant des coutumes et encouragée par d'autres femmes. La circoncision féminine, procédé rituel qui consiste dans une mutilation, non seulement corporelle, mais aussi spirituelle, coupe définitivement le lien entre la femme et son corps :

Cette honte est mon souffle non viable. Elle me persécute, me pourchasse, depuis le jour où la vieille ma mère m'a allongée sous le geste de l'arracheuse de clitoris. Je la vois encore, la vieille ma mère, éclatante dans son kaba immaculé, un fichu noir dans les cheveux, criant à tous les dieux : « elle est devenu femme, elle est devenue femme. Avec ça, ajouta-t-elle, en tapotant ses fesses, elle gardera tous les hommes. J'héritais du sang entre mes jambes. D'un trou entre les cuisses. Seule me restait la loi de l'oubli.[14]

---

[10] Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Éditions Stock, Paris, 1983, p. 30
[11] Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p.69
[12] Ibidem, p.64
[13] Ibidem, p.44
[14] Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Éditions Stock, Paris, 1983, p.24

En contradiction avec les images idylliques qui présentent le corps humain en communion avec la nature, avec le monde sensuel de l'Afrique, monde des sensations fortes, Beyala nous présente des femmes rompues de leur corps soumis à la violence et au regard de la communauté. Au lieu de se dévoiler comme quelque chose de naturel, dans sa plénitude (car le cacher au regard signifierait le soustraire à l'existence du monde et de l'univers), le corps est obligé à se montrer, il est offert aux yeux avides et dévorateurs. Le cacher signifierait le protéger, mais la coutume rend cela impossible. Suspectée d'avoir perdu sa virginité, Ateba est soumise au rituel de l'œuf, rite qui envahit son intimité et la rend insensible.

Elle demande à Ateba d'enlever sa culotte et de s'accroupir devant elle. Ateba hésite. Elle reçoit une tape sur le dos. Alors, elle roule son pagne sur son ventre, s'accroupit les jambes largement écartées. Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'oeuf... Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la feuillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures. Travail achevé en deux minutes ? En dix heures ? Ateba ne sait plus. Ateba ne veut pas le savoir. La voix chevrotante de la vieille clamant qu'elle est intacte la sort de son engourdissement torpide[15].

Le corps de la femme est ainsi exposé sur la place publique, en vue de tous, touché par tous. Un corps muet et sacrifié.

Arrachée à son corps, la femme échoue inévitablement en tant que mère. Elle devient symbole du ventre dévoreur, du ventre épuisé par les naissances. Les personnages de Beyala sont des mères meurtrières, qui tuent l'enfant dans leur ventre, des mères ratées ou de femmes stériles. Ni les personnages féminins hébertiens ne connaissent la tendresse de la maternité. Philomène, la mère sorcière de Julie, accepte le rituel violent contre sa fille et légitime le viol comme partie nécessaire de la transmission corporelle, physique, d'un héritage ténébreux : *C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps, ma crottinette à moi.*[16] La continuation de ce lignage est responsabilité de la mère aussi, cette fois par la filiation du fils, le frère de Julie, Joseph. Mais le garçon échappe à l'étreinte passionnelle et incestueuse de la mère, Philomène le déclarant : *Impuissant. Mon fils est impuissant. Il n'a pu supporter l'approche vertigineuse de l'amour. Il m'a gravement offensée, moi, sa mère et son épouse, la maîtresse du bien et du mal, la fleur vénéneuse absolue de la nuit.*[17]C'est toujours cette mère-sorcière qui, devant l'assemblée du sabbat, offrira ses enfants à la communion charnelle, tel Jésus institue l'Eucharistie à la Cène par le sacrifice suprême : *Ceci est ma chair, ceci est mon sang.*[18]

Cette image terrible de la mauvaise mère et de la femme tentatrice, de la femme dévoratrice, hante l'imaginaire masculin et trouve une vive expression dans le domaine du religieux. Loin de proposer une solution capable à renouveler le dialogue de la femme avec son propre corps, la religion s'installe dans un discours réducteur qui intensifie l'aliénation.

Si le corps de la femme n'est pas perçu comme source de péché, il est nié complètement. La femme devient alors Sophia (la sagesse) un concept avec des traits féminins, commun en philosophie chrétienne, en christianisme ésotérique, en mysticisme chrétien, ou l'Église même, épouse du Christ, renvoyant à une image collective, donc jetant le corps de la femme dans le collectif indifférencié. Introduite dans ce type de discours religieux, la femme perd son corps, elle est niée dans sa corporalité.

---

[15] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée,* Éditions Stock, Paris, 1987, p.82
[16] Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p.69
[17] Ibidem, p.107
[18] Ibidem, p.36

Si elle n'est pas assimilée à un concept, la femme ne peut être que Marie, la mère/vierge. Rétablissant l'ordre patriarcal par sa soumission à Dieu le Père, elle constitue un idéal de maternité désexualisée. L'image de la mère/vierge représente l'une des formes de féminité les plus rassurantes pour l'homme : mère, donc nourricière, protectrice, sans aucune forme de désir, sans une sexualité soupçonnée dévoratrice et dangereuse.

Pour combattre cette attitude réductrice de l'homme envers la femme, Anne Hébert, utilisant des registres et des inversements parodiques, réécrit les mythes et les figures bibliques masculins au féminin, comme c'est dans le cas de sœur Julie de la Trinité, qui opère une féminisation de la figure de Christ. Le corps de la jeune femme devient le lieu des passions christiques, mais inversées : *Sur le dessus de ses mains, écarlates et très nets, deux J majuscules. Mère Marie-Clotilde et l'aumônier tombent à genoux, murmurent le nom de Jésus. L'initiale sacrée n'est-elle pas là clairement inscrite sur chacune des mains de sœur Julie ?*[19] En fait, ce sont les initiales de son frère Joseph, amour illicite et incestueux. Sœur Julie représente aussi l'image parodique de la vierge, qui engendre Jésus seulement par l'intercession du Saint-Esprit. Sœur Julie, par contre, prétend avoir conçu son enfant par l'intercession du Diable *: mon enfant n'a pas de père. Il est à moi, à moi seule. J'ai ce pouvoir.*[20] *Vous êtes bénie entre toutes les femmes. ... Pleine de grâces, le démon est avec vous,*[21] phrase blasphématoire prononcée par le docteur Painchaud, envoûté par le charme démoniaque de cette femme.

La femme hébertienne essaye de ressurgir la figure de la Grande Déesse dans ses aspects séducteurs, tentateurs, la femme dévoratrice, la mère meurtrière, qui s'adonne aux plaisirs corporels avec le Diable. C'est le témoignage de sœur Julie, la descendante de

toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées, il y a trois cent ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant l'homme qui lui ressemble le plus, de barbe rousse ou noir, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes[22].

L'enfant d'une pareille femme est *rouge et fripé, grimaçant, oreilles volumineuses, tête énorme, déformée et sans cou, mains violettes, abdomen saillant, membres grêles, sexe géant, il ramène ses petits bras vers sa poitrine et ses petites cuisses vers son ventre. ... C'est le fils du démon, pense Léo-Z. Flageole.*[23]

Opprimée dans une société patriarcale, la femme oublie qu'elle porte dans son corps une lignée, une véritable histoire. Elle cherche à s'y réintégrer et à découvrir la femme qui réside à son intérieur. Le corps de la femme est générateur de vie, mais aussi de sens. Rompue de son corps, la femme finit par intérioriser que son corps ne sous-tend rien, qu'il est tout simplement là, ventre fidèle et fertile, qui ne manque pas à accomplir ses devoirs envers l'homme et la communauté. Élisabeth compte o*nze maternités en vingt-deux ans. Terre aveugle, tant de sang et de lait, de placenta en galettes brisées.*[24] En mettant de côté son corps et ses besoins, elle a été

l*'épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Parfois même le*

[19] Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p.97
[20] Ibidem, p.176
[21] Ibidem, p.134
[22] Ibidem, p.92
[23] Ibidem, p.186
[24] Anne Hébert, *Kamouraska*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 p.11

plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour. Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants.[25]

Devenu porte-parole du discours aliénant, le corps de la femme peut acquérir sa lisibilité seulement dans son épanouissement. La femme hébertienne essaie de renouer avec cette ascendance féminine, même si parfois diabolique. L'idée d'engendrement, de naissance est très forte : *Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau, engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), engendrée, d'une part, par Ludivine Robitaille, engendrée, d'une part, par Marie-Zoé Laframboise, engendrée, d'une part, par…* [26]

Dans sa révolte contre le discours aliénant et hégémonique de l'homme et de la société patriarcale, la femme n'est jamais seule, semblent nous dire ces deux auteurs. Derrière elle se trouvent des générations de femmes au corps nié, morcelé, meurtri. La femme portera toujours en elle des voix de femmes qui

sifflent entre les frondaisons marines, remontent parfois sur l'étendue de l'eau, grande plainte à la surface des vents, seul le cri de la baleine mourante est aussi déchirant. Certains marins dans la solitude de leur quart, alors que la nuit règne sur la mer, ont entendu ces voix mêlées aux clameurs du vent, ne seront plus jamais les mêmes, feignent d'avoir rêvé et craignent désormais le cœur noir de la nuit[27].

*This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliographie

Œuvres littéraires cités :

Beyala, Calixthe, *Les Honneurs perdus,* Albin Michel, Paris, 1996
C'est le soleil qui m'a brûlée, Éditions Stock, Paris, 1987
Tu t'appelleras Tanga, Éditions Stock, Paris, 1983
Hébert, Anne, *Les Fous de Bassan,* Éditions du Seuil, Paris, 1982
Les Enfants du Sabbat, Éditions du Seuil, Paris, 1975
Kamouraska, Éditions du Seuil, Paris, 1970

Études critiques :

Bergeron, Danielle, *Le féminin, un espace autre pour le désir,* Santé mentale au Québec, vol. 15, n° 1, 1990, p. 145-164. URI: http://id.erudit.org/iderudit/031547ar

Cornu, Michel, *Le corps dans l'entre-deux*, Théologiques, vol. 5, n° 2, 1997, p. 9-23. URI: http://id.erudit.org/iderudit/024946ar

Dupré, Louise, *L'amour: cette autre identité,* Voix et Images, vol. 15, n° 2, (44) 1990, p. 298-301. URI: http://id.erudit.org/iderudit/200846ar

Gallimore Rangira, Béatrice, *Écriture féministe? Écriture féminine? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique*, Études françaises, vol. 37, n° 2, 2001, p. 79-98. URI: http://id.erudit.org/iderudit/009009ar

Genest, Olivette, *L'autre du corps dans la Bible*, Théologiques, vol. 5, n° 2, 1997, p. 51-70. URI: http://id.erudit.org/iderudit/024948ar

[25] Ibidem, p.10
[26] Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975 p.103
[27] Idem, *Les Fous de Bassan*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.218

Jean-Louis, Lorrie, *Corps noir et intersubjectivité chez Beyala, Gordimer et Morrlson*, Université du Québec à Montréal, 2008

Kassi, Bernardette, *Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines,* Québec français, n° 127, 2002, p. 39-44. http://id.erudit.org/iderudit/55805ac

Maertens, Jean-Thierry, *Les rites et la condition sexuelle*, Anthropologie et Sociétés, vol. 2, n° 2, 1978, p. 107-112. URI: http://id.erudit.org/iderudit/000886ar

Maranda, Pierre, *Masque et identité,* Anthropologie et Sociétés, vol. 17, n° 3, 1993, p. 13-28 URI: http://id.erudit.org/iderudit/015272ar

Qualls-Corbett, Nancy, *The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the feminine Studies in Jungian Psychology*, Inner City Books, Toronto, 1988

FROM SOCIAL REALISM TO MODERN NARATIVE TECHNIQUES

Mihaela-Adelina CHISĂR-VIZIRU
West University of Timişoara

Abstract: The study takes into account the Romanian prose during communist censorship, when the entire literary phenomenon is submitted to an ample metamorphosis, with long term consequences. Therefore, the propaganda, the censorship, the fear, all kinds of forbiddances and compromises draw the bizarre scenery of the literature in the communist dictatorship period in a vestigiary shape, which results in stereotype texts, emptied of artistic essence, repeating only formulas of praise and gratitude, addressed to the party or to the leader. The information which will prevail will be the one regarding the evolution of prose, the narrative techniques used by writers, following its transformation through a sinuous course. During the approach we will bring up the acknowledged studies regarding this issue, but also recent studies, following in a critical vision the tone of speeches. Also, we will mention works and writers who assured the spontaneous of the creation by their tendency of innovating, of escaping the realist socialist pattern, by drilling, through modern narrative techniques real's capacity of being transfigured, in narrative speeches with reflexive, playful or even ironic accents.

Keywords: censorship, communism, socialist realism, narrative techniques, prose.

Interesul pentru investigarea trecutului reprezintă un act de normalitate în orice societate. Preocuparea legată de cercetarea perioadei comuniste, a unui *trecut imediat* este, la aproape trei decenii de la înlăturarea regimului totalitar din România, încă una de actualitate, al cărei adevăr istoric se amestecă mereu atât cu *enigme*, întrebări care nu își găsesc răspunsuri, cu noi și noi documente din *celebrele* arhive, cât și cu nu puținele texte ale opinenților mai mult sau mai puțin avizați. Înțeles astfel, ca un *proces de amploare*, studiul comunismului impune mai multe perspective, de la cea strict istorică, până la cea economică, sociologică, psihologică și culturală, toate conturând premisele unor studii necesare comprehensiunii mutațiilor fundamentale care au creat un cadru pernicios *individului*. Nu ne propunem inventarierea studiilor și a discursurilor despre comunism, însă se poate observa cu ușurință că există numeroase texte generate de acest regim, care nu l-au scos, totuși, de sub incidența controverselor. După 1989, pe fondul *libertății de exprimare*, s-a deschis o breșă în analiza acestui fenomen, astfel că au apărut studii, site-uri, organizații (non)guvernamentale, documente, asociații, producții ale *mass-media*, toate având intenția de a informa asupra *ororilor comuniste*. În scopul abordării de față interesează dimensiunea culturală, mai exact *evoluția* sinuoasă a literaturii într-un climat nefavorabil, căutând, totuși, să își împlinească menirea pe un coridor restricționar și incert între *cenzură* și *reacțiune*. Perioada regimului comunist a fost radiografiată (și) din perspectiva istoriei literare în studii al căror deziderat major, mărturisit sau implicit, comportă pe lângă dorința de a oferi o cât mai clară și mai completă imagine a climatului literar din epocă, și o dimensiune subliminală cu implicații de natură psihanalitică, astfel că dezvăluirea ulterioară a tuturor amănuntelor compensează, într-o anumită măsură anii de *cenzură impusă* sau *autoimpusă*. Într-o atitudine vădit anticomunistă, literatura acelei perioade este analizată sub impulsul revoltei și al contestării, anulând circumstanțele și plasând întreg *fenomenul literar* sub cupola unui imens *nu*. În această ordine de idei, studiile de literatură consacrate perioadei în discuție interferează inevitabil cu

informațiile de natură istorică și politică, astfel că o analiză de profunzime vădește vocația pluriperspectivei până la limita extremă a înțelegerii *literaturii ca un instrument în plus al puterii*. Fenomenul literar intră sub incidența politicului, numai că *producțiile* literare nu pot fi făcute *la normă*, după același tipar, eliminând esența artistică, *periculoasă* într-o atare ecuație ai cărei termeni se definesc ca elemente funciare ale *progesului* și al *binelui comun*. O observație care se impune în contextul multitudinii de texte este legată de tonul discursurilor care vizează comunismul. Așadar, pentru a da un exemplu concret, se observă că studiul lui Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism* — de altfel, unul de referință — este caracterizat de vehemență, demonstrând un spirit critic împins până la limită. Dincolo de tăgada inerentă a unor voci, de acuzele aduse autorului, apreciem că studiul rămâne unul exponențial în ceea ce privește comprehensiunea amplei metamorfoze a literaturii române în perioada 1948 – 1989, tratând fenomenologia literatură – politică într-o analiză lucidă, departe de compromis. Un studiu temeinic, deci, în care fenomenul politic și cel literar se exploatează pe un filon analitic de la *adoratio* la *imprecatio*. În această ordine de idei, Eugen Negrici observă că doar timpul a fost cel care a putut modera pozițiile ostile și inflexiunile severe ale discursurilor despre comunism, astfel că „încet-încet, subiectul și-a pierdut ardența și cercul celor interesați de el s-a restrîns continuu. S-au împuținat articolele flagelante și, pe măsură ce anii trec și ne îndepărtăm de deceniile de rușine și de umilință ale trecutului comunist, acesta nu ne mai pare hidos. Ieșirile furioase și încruntările târzii ale celor ce se mai simt încă urzicați întrunesc din ce în ce mai puține adeziuni. Insistența lor a devenit — ca să spun așa — nerezonabilă" (Negrici 201: 5). Pentru a edifica opinia lui Eugen Negrici și, totodată, în scopul exemplificării amintite, aducem în discuție un studiu de dată recentă, *Lumea romanului românesc în perioada 1965 – 1989*, aparținând Ioanei Revnic, un proiect care își propune să investigheze *o lume apusă*, într-un mediu livresc, „[…] cu scopul de a descoperi legile care guvernează universul ficțional din romanele românești, felul în care lumile imaginare se nasc, evoluează și se transformă în interiorul unei epoci, dar și de-a lungul istoriei (reale). O analiză diacronică și sincronică, îmbinând multiple perspective — tematică, istorico-literară, eseistică și sociologică — reprezintă finalitatea demersului inițiat odată cu acest volum" (Revnic 2013: 7). Deși sunt două demersuri care abordează literatura română din perioada regimului totalitar, viziunea autorilor este diferită și, implicit, discursul critic. Dacă studiul lui Negrici este unul cu inflexiuni de revoltă și contestare, ascunzând (sau chiar trădând!) o implicare afectivă, cel al Ioanei Revnic se deosebește prin detașarea față de subiectul tratat, (într-adevăr, la un decalaj temporal considerabil), prin perspectiva rațională a analizei, bazată și pe date statistice, îmbinând într-un demers inedit *uneltele criticii* și ale *istoriei literare* cu *libertățile eseului* și *rigorile sociologiei*. Cu aceeași atitudine concesivă față de trecutul totalitar al literaturii, într-un discurs temperat, dar nu mai puțin pertinent, cercetătoarea păstrează convingerea că a evidențiat prin demersul său „[…] o lume de sine stătătoare. Indiferent de forța artistică a celor care au inventat-o, ea are vitalitate; are coerență; are o identitate" (Revnic 2013: 154). Păstrând proporțiile, dar și toate diferențele, nu înțelegem cele două studii în limitele riguroase ale unei comparații, decât sub aspectul discursiv, menționând că odată cu îndepărtarea în timp de momentul analizat, inflexiuniile vehement constestatare cedează locul unei înțelegeri tolerante, ceea ce implică atât avantaje, cât și dezavantaje pentru istoria literară, căreia îi va reveni sarcina să discearnă între acestea. Din rațiuni care sunt strict legate de limitele și de scopul aborbării noastre nu avem în vedere și poezia din perioada comunistă, nu pentru că ar fi mai puțin vrednică de atenție. (Dimpotrivă, ea fiind o secțiune a *peisajului* uneori mai interesantă decât proza, constituind parte a manifestărilor publice de *adoratio* și mulțumire dedicate *partidului*. Sunt texte care, în contextul contemporan, pot fi citite sub semnul curiozității, în afara incidenței criteriilor estetice, ca o formă vestigială a literaturii).

Ideea de *canon*, în contextul nefiresc al intervenției politicului, primește conotații peiorative, făcând referire la tiparul *literaturii orientate politic*, impusă de regimul comunist sub impulsul dezideratului de a converti creațiile literare în texte care să redea realitatea vremii a *oamenilor muncii* dedicați ideii de *progres* și de *bine comun*. Manipularea creațiilor literare implică scoaterea acestora de sub incidența principiului fundamental al autenticității, rezultând o formă vestigială a literaturii — după cum am preferat să o numim — stigmatizată de clișeu și schematism în virtutea respectării sistemului. Primii ani ai regimului comunist au impus literaturii un caracter propovăduitor, cu scopul precis de a convinge, de a adiționa cât mai mulți partizani, cât mai multe conștiințe și, prin urmare, „[…] singura literatură acceptată oficial și difuzată cu vigoare prin toate mijloacele imaginabile a fost cea de «propagandă și agitație». Ea avea un repertoriu unic, hotărât la Moscova și dictat de acolo. Oricare altă formă de literatură ar fi fost avenită numai în măsura în care putea servi, propagandistic, țelurilor partidului unic și respecta preceptele ideologiei și esteticii comuniste" (Negrici 2010: 17). Oricărui tip de analiză ar fi supusă această formă a literaturii pe care am preferat să o numim, cu un termen specific anatomiei, *vestigială*, nu ar releva alte valențe decât cele strict circumscrise scopului pentru care a fost creată. Cu un instrumentar frust, din care se ivesc texte aflate la limita dintre patetism, ridicol și bizar, o asemenea *literatură* a existat și s-a manifestat cu o vigoare aparte. Amplul proces de *făurire a noii lumi* presupune, pe lângă propovăduirea noilor precepte, și înlăturarea celor *dăunătoare*, adică ceea ce este cunoscut sub numele de cenzură. Într-un câmp semantic lărgit, acestui cuvânt — des uzitat — i se pot adăuga — într-o ordine aleatorie — vocabule de tipul *control, suprimare, supraveghere, prohibire, blam, reprimare,* fiecare fiind o expresie a ceea ce reprezintă impunerea unui hotar dur între *adoratio* și *imprecatio*. A nu practica acel tip de *literatură angajată, aservită*, a nu fi în conformitate cu preceptele ideologiei comuniste reprezenta o formă de insurgență care trebuia contracarată cu rapiditate pentru ca *răul* să nu se extindă. La nivel teoretic, realismul socialist este un termen care „se aplică artei oficiale a URSS începând cu anul 1934 și a «democrațiilor populare» de după cel de-al Doilea Război Mondial, cel puțin până la moartea lui Stalin, și poate până la prăbușirea sistemului comuninst în 1989-1990" (Aucouturier 2001: 5). Se va aplica și în România comunistă ca expresie a dorinței *partidului* de a transforma literatura într-un instrument docil, care să producă o *artă întru slava sa*, despre clasa muncitoare, o *artă despre popor*. Perioada 1945-1964 este una în care scriitorii pendulează între presiunea politică și artă. Din acest punct de vedere discuția comportă mai multe dimensiuni, în sensul că din parcursul oscilatoriu constrângere — artă, au rezultat, inevitabil, și compromisuri, regretate sau nu după 1989, condamnate și impordonabile, după unii, de înțeles și cu circumstanțe atenuante, după alții. Alături de cedări și concesii, notabile sunt aparițiile care încercau să mențină o linie a normalității. Într-un atare context normalitatea, firescul creației împrumută — paradoxal **—** din atributele neobișnuitului, iar proza românească supraviețuiește prin câteva izbutiri ale genului, care, la o privire de suprafață, relevă propensiunea pentru o tematică insolită, fiind populate de lumi pe cale să apună (*Scrinul negru* — aristocrația agonică) sau rar frecventate până atunci (*Groapa* **—** lumea de la periferie). Se dinstinge, de asemenea, o operă a cărei notorietate este recunoscută în literatura română și datorită celebrului personaj Ilie Moromete, pe lângă temeinicia scriiturii. Într-o epocă în care *rețetarul realismului socialist* trebuia respectat întocmai, Marin Preda este un inovator, un prozator care, deși atins de presiunea politică, o eludează cu priceperea unui *profesionist al cuvântului*, conștient că numai libertatea conferă autenticitate scriiturii. Atitudinea tipic moromețiană care dezvăluie vocația independenței până în final este, până la urmă, atitudinea față de un timp în care omul este supus *vicleniilor istoriei*, la care asistă neputincios, însă cu o demnitate caracteristică *individului* liber. Proză de factură rurală în esență, *Moromeții* este opera care reușește să devină un etalon al scriiturii din epocă, impunându-se prin capacitatea autorului de a surprinde realul și de a-l explora prin filtrul unei

conștiințe care veghează curgerea imbatabilă a *timpului*, înregistrând toate inevitabilele metamorfoze drept procese lăuntrice distructive. Dincolo de caracterul monografic al operei, substanțială rămâne prezența lui Ilie Moromete, care nu se încadrează în tipologia personajului din mediul rural existentă în literatura română (de pildă, nu poate fi așezat în descendența lui Ion, personajul lui Liviu Rebreanu), distingându-se prin atitudinea meditativă și predispoziția de a interioriza prefacerile unei epoci. O *carte-mărturie*, așadar, al cărei sens se conturează în contextul *bizar* al prefacerilor anormale pe care le suportă climatul literar, trecând drept o mostră de *literatură adevărată* într-un amalgam al scrierilor generate de comunism, iar Ilie Moromete —„[...] *cel din urmă țăran*, în acest roman al deruralizării satului" (Manolescu 1991: 316). Este un statut pe care cartea îl câștigă și pe care îl menține în ciuda faptului că altele erau deziderateleepocii.

Există, prin urmare, o tendință de a inova, de a ieși din *tiparul realist socialist*, care sondează capacitatea realului de a fi transfigurat, în discursuri narative cu accente reflexive, ludice sau chiar ironice. Din acest punct de vedere, în amplul studiu al lui Eugen Negrici pot fi decelate *strategiile* narative utilizate de scriitori, pe baza romanelor analizate, putându-se observa că profilul epocii comportă, totuși, nuanțe diverse. În această ordine de idei, criticul distinge între *literatura aservită* și *literatura tolerată*. ultima interesând din perspectiva abordării de față. Fără a face uz de criterii restrictive sau exhaustive, operele studiate se plasează pe două coordonate ale *literaturii tolerate*, vădind *aspirația la adevăr* și *aspirația la literalitate*. Preocuparea pentru *adevăr* într-o epocă în care acesta se rescrie în funcție de ceea ce este acceptat de *partid*, conduce la apariția unor texte a căror miză este să dezvăluie anomaliile regimului, în acest context fiind discutate, între altele, opere precum *Instrusul*, *Marele singuratic*, *Cel mai iubit dintre pământeni*, *Delirul* (Marin Preda), *Absenții*, *Fețele tăcerii* (Augustin Buzura), *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*, *Păsările* (Alexandru Ivasiuc), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu), *Biserica neagră* (A. E.Baconsky), *Iepurele șchiop* (Dumitru Radu Popescu), *Dimineață pierdută* (Gabriela Adameșteanu). *Aspirația la literalitate*, cealaltă coordonată a *literaturii tolerate*, vizează textele în care este restabilită natura umană, fiind aprofundată în esența și complexitatea ei, precum și pe acelea în care realitatea este transgresată prin insolit și fantastic, invocându-se, spre exemplificare, prozele lui Nicolae Velea, ciclul *Desculț* (Zaharia Stancu), *În absența stăpânilor*, *Animale bolnave*, *Îngerul de ghips* (Nicolae Breban), *Iarna bărbaților* (Ștefan Bănulescu), *Dejunul pe iarbă*, *Femeie, iată fiul tău!* (Sorin Titel), *Lumea în două zile*, *Ucenicul neascultător* (George Bălăiță), *Tache de catifea*, *Manualul întâmplărilor* (Ștefan Agopian). Toate aceste expresii ale prozei românești se revendică de la *năzuințele eliberatoare* ale epocii, orientate *în contra direcției* realist socialiste, determinând un proces resurecțional prin îmbogățirea cantitativă, dar și calitativă a tehnicilor narative, prin interesul autorilor pentru literatura experimentală, influențele fiind venite atât pe filon francez, revendicându-se de la noul roman, așa cum îl gândise Alain Robbe-Grillet, cât și inspirate de James Joyce sau William Faulkner. În acest sens, deschideri către un alt tip de literatură sunt reperabile în operele lui Nicolae Velea, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Petru Dimitriu, Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc, George Bălăiță, Augustin Buzura, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Mircea Horia Simionescu etc., observându-se că „narațiunea se încarcă de simboluri, mituri, parabole, devine aluvionară, eliptică, fragmentară și/sau globalizantă. Prozatorii încearcă, mai toți, să-și definească un teritoriu al cărui unic proprietar să fie, asemenea celui faulknerian" (Cărtărescu 1999: 330).

Chiar dacă nu sunt cuprinse, *metodic*, toate textele, ca într-o veritabilă istorie a *literaturii sub comunism*, analiza celor reprezentative surprinde particularitățile de construcție a universului romanesc și a personajelor într-un registru critic, putându-se sublinia faptul că proza românească a supraviețuit estetic în perioada intruziunii politice și că dincolo de *compromisuri* importante rămân operele, dovezi ale rezistenței în fața *direcției* realist

socialiste. Salvate de anatema *proletcultistă* și depășind neajunsul de a fi fost produsul unei epoci damnate la *schematism*, *clișeu* și *normă*, nu puține dintre acestea s-au impus în rândul operelor de referință ale literaturii române, reușind să păstreze, prin diverse mijloace, *breșa către firescul* creației.

BIBLIOGRAFIE

AUCOUTURIER, Michel, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

BARBU, Eugen, *Groapa*, E.S.P.L.A., București, 1957.

BĂLĂIȚĂ, George, *Lumea în două zile*, Editura Eminescu, București, 1975.

BĂLĂIȚĂ, George, *Ucenicul neascultător*, Editura Albatros, [București], [1977].

BĂNULESCU, Ștefan, *Cartea de la Metopolis*, Editura Universal Dalsi, București, 1996.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Prefață de Paul Cornea, Editura Humanitas, București, [1999].

FICEAC, Bogdan, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”*, Editura Nemira, București, 1999.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, ediția a II- a revăzută și adăugită, vol. I, Editura Eminescu, [București], 1991.

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, ed. a 2-a, rev., vol. I, Editura Cartea Românească, București, 2010.

PREDA, Marin, *Moromeții*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1967

REVNIC, Florina-Ioana, *Lumea romanului românesc în perioada 1965 – 1989*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, [s.l.], [2013].

Acknowledgement: Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

PERSONALIZED MICRO-IMMORTALITIES. A LITERARY ILLUSTRATION

Adriana TEODORESCU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The present study advances the concept of personalized micro-immortality and aims at illustrating one of its literary occurrences in the postmodern novel of Milan Kundera, Immortality (published in 1990). Pertaining to symbolic immortality, personalised micro-immortalities are projections of post-mortem worlds (afterlives), in which one consciousness positions itself willingly, in a future, beyond life perspective. The consciousness can belong to various characters or to the author/narrator himself. What characterise them are their personal nature, their dependency on the imagination which activates them, and the fact that they are constructed having in mind a „fictional agreement", between the consciousness as the creator of these constructions of immortality and the consciousness as the consumer of the same constructions.

Keywords: personalized micro-immortality, Kundera, symbolic immortality, afterlife, fictional agreement

1. Consideraţii iniţiale. O propunere conceptuală

Micro-imortalităţile personalizate sunt acele reprezentări ale imortalităţii simbolice (Baumeister, 1991; Lifton & Olson, 1974) care se caracterizează printr-o densitate imagistică şi narativă sporită în raport cu reprezentările standard ale imortalităţii simbolice (adică cu structurile de imortalitate simbolică: prin natură, prin artă, prin urmaşi). Practic, micro-imortalităţile personalizate sunt propuneri ale unor lumi post-mortem relativ coerente, în care o conştiinţă – aparţinând, în cazul literaturii, unor personaje sau autorului/naratorului însuşi – se poziţionează ca posibilitate viitoare, de bună voie, şi încearcă sentimente diferite, variind de la confortul total până la teama absolută. În literatura contemporană recentă, poate cele mai multe reprezentări de micro-imortalităţi personalizate găsim la David Eagleman (2009).

Micro-imortalităţile ar putea fi, la limită, confundate cu reprezentări ale imortalităţii absolute, dar ceea ce le distinge în mod categoric de acestea nu este atât caracterul lor personal – ele aparţin cuiva, sunt construite şi dirijate de către o conştiinţă care se *proiectează* în afara vieţii –, nici dependenţa lor de o imaginaţie care le activează – ele nu există în mod autonom, independent de conştiinţa care le declanşează, cum se presupune că ar exista imoralităţile absolute girate de religie sau credinţe ancestrale – cât faptul că la construirea lor se inserează un „pact ficţional" (Eco, 1994a). Acest pact se semnează între, pe de o parte, valenţa auctorială a conştiinţei – conştiinţa propune, inventează micro-lumea de după moartea fiinţei care o înglobează, asamblând imagistic această lume după propria voie şi impunând regulile de funcţionare, restricţiile, libertăţile – şi, de cealaltă parte, calitatea de cititor (prin extensie, de consumator) al aceleiaşi conştiinţe. Cu alte cuvinte, conştiinţa îşi pune în scenă, cu bună ştiinţă, realitatea de după viaţă, pentru a se putea bucura (în sens cathartic, nu literal, căci bucuria e de multe ori o trăire de spaime) de ea, pentru a putea avea acces la lucruri care altfel ar putea-o exclude. Se înţelege că o astfel de realitate nu poate fi înţeleasă decât în termeni de postulare, de construire de realitate, atât în sensul social clasic: realitatea nu conţine nimic natural, preexistent obiectivării proceselor subiective prin care se construieşte, în mod inter-subiectiv, sensul comun al realităţii (Berger & Luckmann, 1966), cât mai ales în cel postmodern – semnele care indică realitatea îşi pierd referinţa, inclusiv pe cea construită

social, proliferează în afara unei relaţii de designare, instituindu-se astfel domnia simulacrului (Baudrillard, 1981). În plus, natura duală a conştiinţei, care provoacă şi pentru care se provoacă micro-imortalitatea personalizată, face ca pactul ficţional să poată fi ajustabil în funcţie de dorinţele, tentaţiile sau interesele conştiinţei care o imaginează. Astfel, imortalitatea reprezentată de construcţiile de micro-imortalitate personalizată este, în ciuda coerenţei sale, una de probă, inconstantă şi având capacitatea de a se multiplica în nuanţe (micro-imortalitatea personalizată are frecvent variante, posibilităţi). Cel care îşi imaginează micro-imortalitatea nu uită niciodată total că el este autorul acestui construct de „afterlife" şi că nu există o garanţie certă că va avea parte de el după moarte.

Acest studiu se focalizează asupra reprezentării micro-imortalităţilor personalizate în romanul „Nemurirea", aparţinând binecunoscutului scriitor ceh exilat, din 1975, la Paris, Milan Kundera, roman publicat în 1990, şi încearcă să descrie mecanismele psihologice care determină declanşarea, configurarea şi funcţionarea micro-imortalităţilor personale.

2. Mecanisme psihologice de constituire şi funcţionare a micro-imortalităţii

În romanul lui Milan Kundera (2013) se întâlnesc mai multe expresii literare de micro-imortalităţi personalizate. Micro-imortalităţile personalizate care sunt cel mai bine conturate aparţin lui Agnes, unul dintre principalele personaje feminine ale cărţii. Ceea ce este tipic micro-imortalităţilor sale este că o parte dintre ele sunt moştenite de la tatăl lui Agnes, după cum personajul însuşi precizează. Există două mecanisme psiho-afective inter-corelate care susţin întemeierea şi funcţionarea micro-imortalităţilor personalizate la nivelul imaginarului lui Agnes. Cel dintâi mecanism este cel de retrogradare ontologică a intenţionalităţii lui Dumnezeu de a da viaţă, iar cel de-al doilea cel de auto-determinare. Mai exact, în cadrul primului mecanism vorbim despre o dezvrăjire a relaţiei om – Dumnezeu. Dumnezeul creştin al iubirii, cel care creează omul după chipul şi asemănarea sa dintr-un surplus de fiinţă, devine, pentru Agnes, un Creator rece care se foloseşte de un Ordinator pentru a fabrica un prototip uman. Fiinţa, ca materie de alcătuire a omului, este diminuată în raport cu fiinţa din reprezentarea tradiţională a creării omului, şi apare mai curând în etapa a doua a naşterii omului, când acesta ia diverse chipuri ca forme distincte generate de prototipul de care Creatorul se face răspunzător.

„Nicio Agnes şi nici un Paul n-a fost planificat în ordinator, ci doar un prototip al fiinţei umane, după care s-a tras o puzderie de exemplare – simple derivate ale unui model primitiv ce n-au nici o substanţă individuală. După cum substanţă nu au nici maşinile ieşite din uzinele Renault. Substanţa ontologică a maşinii trebuie căutată în afara acestei maşini, în arhivele constructorului. Doar numărul de serie deosebeşte o maşină de alta" (p. 18).

Conceput astfel, Creatorul este constant absent în viaţa omului, el nu poate (şi nici nu doreşte) să intervină în ceea ce i se întâmplă omului în viaţa sa. Rugăciunea nu are nici un sens, a te ruga fiind la fel de absurd ca a avea pretenţia ca cel care a făurit principiul de funcţionare a unui lucru să fie capabil să repare acel lucru: „Ar fi ca şi când te-ai ruga lui Edison atunci când ţi se arde un bec" (p. 17). Practic, Dumnezeu nu (mai) are o putere ontologică propriu-zisă asupra omului, ci doar una ştiinţifică, într-o accepţie cât se poate de aridă. Inclusiv puterea biologică pare a-i fi retrasă în raport cu omul, întrucât acesta se naşte din principiul, din pattern-ul de om decis de către Creator. Astfel, în reprezentarea acestei logici declanşatoare a micro-imortalităţii personalizate a lui Agnes, Kundera utilizează un imaginar ştiinţific şi reciclează, pe această filieră, teoria heideggeriană a azvârlirii în lume, a arbitrariului absolut al naşterii (Heidegger, 2006).

„În anii copilăriei, în timpul uneia dintre îndelungatele lor plimbări, Agnes îl întrebase pe tatăl ei dacă crede în Dumnezeu. I-a răspuns: 'Eu cred în ordinatorul Creatorului'. Răspunsul era atât de straniu, încât copilul l-a reţinut. Straniu i s-a părut nu doar cuvântul ordinator, ci şi cuvântul Creator. Căci tatăl ei nu vorbea niciodată de Dumnezeu, ci întotdeauna de Creator, vrând parcă să limiteze importanţa lui Dumnezeu la unica sa

performanţă, de inginer. Ordinatorul Creatorului: dar cum poate să stea de vorbă cu un aparat căruia i se spune Ordinator? (…) Şi Agnes îşi spune în sinea ei: Creatorul a introdus în ordinator o dischetă cu un program amănunţit, apoi a plecat. Că după ce a făcut lumea, Dumnezeu a lăsat-o la bunul plac al oamenilor abandonaţi care, adresându-i-se, vorbesc într-un gol fără ecou – ideea asta nu e nouă. Dar a te trezi abandonat de Dumnezeul străbunilor noştri e una şi alta e să fii abandonat de inventatorul ordinatorului cosmic. În locul lui rămâne un program care se îndeplineşte fără stavilă în absenţa Sa, fără a i se putea schimba ceva, indiferent ce. A programa ordinatorul nu înseamnă că viitorul e planificat în amănunţime, că totul e scris *acolo sus*". (pp. 17-18).

În această aruncare fără intenţie în lume, omul apare o simplă piesă într-un sistem care produce realităţi care sunt coerente, dar lipsite de un sens transcendent, căci sensul este tocmai acţiunea de a produce lumi şi nu se găseşte nici înaintea acestei producţii, nici după ea, când începe funcţionarea lumii ca atare, viaţa oamenilor. Mai mult, omul ar putea fi nu doar o copie a unui model de om făcut de Dumnezeu – a se remarca viziunea platoniciană a lui Kundera în conceperea mentalului personajului său, Agnes, şi orientarea acestei viziuni înspre un imaginar al coşmarului inautenticităţii inerente a omului – ci, o copie de grad mai mic, II, III, etc., dacă se acceptă ipoteza că Ordinatorul Creatorului este determinat şi el, la rândul său, de alte Ordinatoare superioare ierarhic: „Există însă o altă eventualitate: peste ordinatorul planetei noastre mai sunt alte ordinatoare, superioare acestuia din punct de vedere ierarhic" (p. 20). De altfel, e momentul să amintim că platonismul lui Kundera, cel puţin în această operă, este răspândit pretutindeni şi determină iremediabile, inerente fisuri la nivelul auto-percepţiei fiinţei umane şi chiar la nivelul structurării ei efective, căci fiinţa este aflată în incapacitatea de a se capta pe sine, în mod autentic, într-o imagine: „Te poţi ascunde în spatele imaginii tale, te poţi face nevăzut pentru totdeauna în spatele imaginii tale, te poţi despărţi de imaginea ta: nu eşti niciodată tu" (p. 364).

Cel de-al doilea mecanism este strâns legat de cel dintâi şi se referă la auto-determinarea fiinţei umane ca persoană îndreptăţită să găsească un sens, inclusiv acolo unde sensul nu este efectiv dat, unde nu există în mod autonom, mai exact în aruncarea omului în lume. Prin auto-determinare omul suplineşte indiferenţa inginerească a Dumnezeului în faţa individualizărilor diverse ale pattern-ului uman, în faţa subiecţilor umani purtători de diferenţe – unii în raport cu alţii – şi purtători de nuanţe – toţi în raport cu modelul care-i face posibili. A fi personal, a te recunoaşte ca individ fără de care lumea nu ar mai fi la fel apare pentru Agnes nu ca un moft, ci ca o strategie inteligentă de (bună) supravieţuire intelectuală şi psihică. Fiinţa trebuie celebrată continuu, *cu pasiune*, ca subiect, iar ataşamentul faţă de sinele propriu trebuie cultivat social şi cultural ca formă de protecţie în faţa vidului existenţial şi a arbitrarităţii lumii. Totuşi, Agnes *ştie* că auto-determinarea şi supralicitarea specificităţii sinelui în reprezentările eului propriu nu sunt suficiente pentru a acoperi lipsa de sens a lumii, după cum nici micro-imortalităţile personalizate nu sunt capabile de a alcătui realităţi sigure.

„De unde această pasiune, se întrebă Agnes şi îşi spuse în sinea ei: De vreme ce am fost azvârliţi în lume aşa cum suntem, a trebuit mai întâi să ne identificăm cu această aruncare a zarurilor, cu acest accident organizat de ordinatorul divin: să nu ne mai mirăm că tocmai *acesta* (acest ceva care ni se înfăţişează în oglindă) e eul nostru. Fără această credinţă, că faţa noastră exprimă eul nostru, fără această iluzie primară şi fundamentală, n-am fi putut trăi, sau, cel puţin, să fi luat viaţa în serios. Şi nu era destul să ne identificăm singuri cu noi înşine, ci mai trebuia o identificare pătimaşă, pe viaţă şi pe moarte... Căci numai aşa putem să nu ne vedem cu propriii noştri ochi doar ca o simplă variantă a prototipului uman, ci ca o fiinţă înzestrată cu o substanţă proprie, de neînlocuit" (p. 19).

Este interesant de observat că luciditatea lui Agnes asupra propriilor sale mecanisme psiho-afective şi de reprezentare a lumii, mecanisme care determină structura şi logica micro-imortalităţilor sale personalizate, pare, implicit, a deconstrui puterea terapeutică (capacitatea

de a face faţă, psihologic, la moartea proprie şi la ideea de finitudine umană) a oricăror constructe de imortalitate relativă (prin posteritate, de pildă), în general, şi a micro-imortalităţilor personalizate în special. Aderarea ontologică a subiectului la propriile sale constructe de imortalitate simbolică – prin aderare ontologică înţelegând că raportarea subiectului la micro-imortalitate nu se mai face ca la un construct de a cărui existenţă el se face răspunzător, ci ca la o formă de „lume" – este subminată de imposibilitatea de a uita faptul că ele sunt orientate *împotriva* unui Creator nepăsător. În alţi termeni, se poate spune că, dacă singurul mecanism de producere a micro-imortalităţilor personalizate ale lui Agnes ar fi fost auto-determinarea, atunci personalizarea extremă pe care ea o implică – personalizare care nu ar mai fi fost, în acest caz, negativitate, adică o formă de apărare în faţa lipsei de sens – ar fi contribuit la creşterea aderenţei ontologice la micro-imortalităţile propuse şi, implicit, la sporirea puterii lor terapeutice. Dar, un semn că beneficiile terapeutice sunt reduse pentru Agnes, este că în acelaşi timp în care imaginează forme de imortalitate simbolică, ea contestă forma, sigură, ne-negociabilă a morţii şi muririi:

„De bună seamă, o moarte trebuie să existe. Dar nu putea să fie născocită altfel? E oare necesar ca omul să lase în urma lui un trup ce trebuie îngropat în pământ sau aruncat în flăcări ? Povestea asta e o grozăvie înfiorătoare" (p. 55).

Faptul că micro-imortalităţile personalizate ale lui Agnes sunt declanşante de cele două mecanisme despre care am vorbit, auto-determinarea şi retrogradarea ontologică a lui Dumnezeu înseamnă inclusiv că aceste mecanisme participă activ la configurarea acestora. Deci ele nu sunt, cum deja anticipam mai sus, doar cauze ale micro-imortalităţilor personalizate, ci şi vectori fundamentali de constituire a acestora. De pildă, retrogradarea lui Dumnezeu de la ontologie la ştiinţă (la ştiinţificitate sau la inginerie, ar fi mai corect spus) este clar vizibilă, în calitate de configurator, în faptul că micro-imortalităţile lui Agnes tind să se multiplice, să existe ca variante pentru aproximativ aceeaşi idee/concept de imortalitate.

3. Tipuri de micro-imortalităţi. Micro-imortalitatea similară şi micro-imortalitatea diferită

În funcţie de programarea fiinţei după moarte (de către Dumnezeul inginer), Agnes crede că sunt posibile două tipuri de imortalitate. O imortalitate ce va fi foarte asemănătoare cu viaţa de dinainte de moarte – fiinţa va întâlni aceiaşi oameni, va avea parte de aproximativ aceleaşi întâmplări. Practic, imortalitatea sub semnul similarităţii cu viaţa va conţine o serie de permutări a celor petrecute în viaţă. Diferenţa va fi de ordinul nuanţei şi nu va anula raporturile celui mort cu ceilalţi. Ce se va adăuga va fi faptul că omul cuprins într-o asemenea imortalitate va relaţiona cu mai mulţi oameni, deoarece o astfel de lume nu se va limita, ca extensiune, la viaţa lui, ci va include pe toţi cei care au trăit şi au murit înaintea lui. În concepţia lui Agnes, ceea ce am putea numi *imortalitatea similară* se produce doar dacă Creatorul este responsabil exclusiv pentru planeta noastră. Imortalitatea similară înseamnă, pentru Agnes, să trăiască, din nou, alături de soţul său, Paul şi de fata sa, Brigitte. Este un tip de imortalitate pe care Agnes nu îl apreciază deloc, de care se teme, deoarece ceea ce ea doreşte este diferenţa, nu similaritatea, ruptura în raport cu viaţa trăită, nu continuarea acesteia. În plus, ceea ce îi provoacă o angoasă suplimentară este multitudinea de morţi care vor fi, cu toţii, găzduiţi de aceeaşi viaţă de după moarte.

„Dacă ordinatorul Creatorului are drept unic câmp de acţiune planeta noastră şi dacă asta depinde de el şi numai de el, nu ne putem aştepta după moarte decât la o permutaţie a ceea ce ne-a fost dat să cunoaştem în timpul vieţii; ne vom întâlni din nou cu peisaje asemănătoare, cu creaturi asemănătoare. Vom fi singuri sau într-o mulţime? Ah, singurătatea, e atât de puţin probabilă, puţină a fost ea în timpul vieţii, darmite după moarte! Morţii sunt, totuşi, mult mai mulţi decât viii! În cel mai bun caz, fiinţa va semăna după moarte cu clipele trăite acum de Agnes în sala de odihnă: de pretutindeni va auzi pălăvrăgeala neîntreruptă a femeilor. Eternitatea ca un ecou nesfârşit al pălăvrăgelii: sincer vorbind, ne-am putea imagina

lucruri mult mai grave, dar şi ideea că ar fi obligată să audă aceste glasuri de femei, zi de zi, fără încetare şi pentru totdeauna, e pentru ea un motiv suficient de a se ţine cu străşnicie de viaţă şi de a face orice ca să moară mai târziu" (p. 20).

Însă imortalitatea similară este un tip de imortalitate socotit la fel de probabil ca şi un alt tip, imortalitatea diferită. Imortalitatea diferită ar fi o consecinţă a limitării puterii inginereşti a Creatorului la planeta noastră, inferioară ierarhic altor planete („În cazul acesta, fiinţa n-ar trebui să semene după moarte cu ceea ce apucasem să trăim, şi omul ar putea să moară cu senzaţia neclară a unei speranţe justificate", p. 20). În imaginarul lui Agnes, această limitare are drept urmare faptul că rămân în univers alte lumi posibile care aşteaptă să fie cunoscute, locuite, de către fiinţele umane după moartea lor. Diferenţa este mai probabilă decât asemănarea. Într-o imortalitate diferită, Agnes nu i-ar mai vedea pe Paul şi Brigitte, nu ar mai *trăi* alături de ei, iar gândul la acest lucru îi produce femeii o reală eliberare, o senzaţie de fericire.

Cu toate acestea, pentru Agnes anumite variante sunt preferabile altora (cea în care mare parte din „the significant others", Paul, Brigitte nu îi mai stau alături, dispar) şi o anumită micro-imortalitate personalizată privilegiată, dorită, o micro-imortalitate pe care am putea-o numi *ideală*, şi care este cea în care rămâne numai cu tatăl său, într-un peisaj singuratic calchiat după peisajul muntos al Elveţiei. Este şi micro-imortalitatea personalizată cea mai puţin discutată, cea mai slab reprezentată în roman şi totuşi cea mai personală. Mult mai clar descrisă este moartea posibilă care precedă această imortalitate, mai precis, moartea tinerei Agnes împreună cu tatăl său. Aceasta deoarece, înainte să-şi piardă tatăl, în tinereţe, Agnes îşi imaginează frecvent cum mama sa alege să salveze din faţa unui pluton de execuţie pe un singur membru al familiei sale, pe sora lui Agnes, Laura. Moartea imaginară împreună cu tatăl său îi provoacă fetei care era Agnes o reală fericire „avea ochii plini de lacrimi fierbinţi şi era cuprinsă de o nespusă fericire că-şi ţine tatăl de mână şi că se duceau să moară împreună" (p. 270). Tatăl este persoana de care Agnes se simte cel mai apropiată, care îi seamănă cel mai mult. În orele de dinaintea morţii sale neprogramate, urmare a unui accident rutier, Agnes ajunge la concluzia că o modalitate prin care Ordinatorul Creatorului poate fi sfidat este iubirea, cu condiţia ca sentimentul să fie real. Totodată, devine conştientă că adevărata şi unica sa iubire nu a fost Paul, ci tatăl ei: „Se gândea la el şi zâmbea satisfăcută. Şi, deodată, îi trecu prin minte că el fusese unica ei iubire" (p. 292) Astfel, va face tot posibilul să moară înainte ca Paul, înştiinţat cu privire la accident, să ajungă la spitalul în care ea zăcea prăbuşită în comă, dar cu gândirea încă vie. Iar dublul motiv ascuns, coerent cu imaginarul tanatic al lui Agnes, este că nu doreşte să spună *da* unei eventuale imortalităţi similare, alături de Paul (care se grăbeşte pentru a pecetlui, cu un ultim sărut, legătura lor, pentru a o reţine în viaţă prin intermediul iubirii lui) şi, de asemenea, că nu vrea să-i lase soţului impresia că i-ar fi putut capta chipul pentru totdeauna. Cu alte cuvinte, Agnes nu doreşte nici să-l ia pe Paul cu ea, în lumea de dincolo, nici să rămână alături de el, sub o formă simbolică, în această lume: ceea ce este echivalent cu respingerea unei structuri de imortalitate prin Celălalt. În plus, gestul lui Agnes, de negare a imortalităţii simbolice prin Celălalt, reia – imitaţie îndrăgostită – gestul asemănător al tatălui său, care distruge fotografiile lui şi ale soţiei sale, după moartea acesteia, tocmai pentru că nu doreşte să devină purtător al chipului soţiei sale şi, implicit, răspunzător de imortalitatea ei.

Această coabitare dintre o pluralitate a micro-imortalităţilor personalizate posibile şi privilegierea unora arată chiar lupta dintre cele două mecanisme, dintre cel de neîncredere în natura Creatorului şi implicit de anxietate în faţa regulilor sale – care nu au de-a face cu un principiu al *fiinţei* – şi, respectiv, cel de auto-determinare. În ceea ce priveşte auto-determinarea, probabil cea mai clară prezenţă a acesteia este în micro-imortalitatea personalizată prezentată de Agnes ca fiind acea lume de după moarte în care fiinţa, eliberată de constrângerile sociale, se poate împlini maximal şi original, fiind auto-suficientă: „Acolo,

fiecare e propria sa operă. Fiecare, ca să zic aşa, se autoinventează. Dar asta e greu de explicat. Oricum, n-aţi fi în stare să înţelegeţi" (p. 55). De precizat aici că învecinarea micro-imortalităţii personalizate a lui Agnes cu o structură de imortalitate prin artă este aparentă. Agnes nu are, spre deosebire de alte personaje din acelaşi roman, ca de pildă Bettina, adoratoarea lui Goethe, ambiţii de continuare a sinelui în alte medii decât ea însăşi. În discuţia cu sora sa, Laura, Agnes se arată sarcastică la ideea şi sugestia acesteia cum că fiecare trebuie „să lase ceva în urmă". Auto-determinarea este vizibilă şi în convertirea „afterlife"-urilor posibile în „afterlife"-uri alese, convertire produsă în peisajul interior al lui Agnes. Căci, cu toate că prezintă cele două tipuri de imortalităţi, cea similară lumii, şi cea diferită de aceasta ca fiind la fel de probabile, decise de către Creator, Agnes îşi imaginează (în sensul propriu, literal) că va putea să aleagă, după bunul plac, între aceste două variante. Agnes nu îşi reprezintă alegerea ca fiind una facilă. Un călător străin va veni la ea în salon şi o va întreba cum decide să-şi petreacă nemurirea. Există numai două variante: de-a pururi alături de soţ şi restul familiei sau pentru totdeauna fără ei. Agnes se va ruşina de Paul, va avea impresia că nu poate alege ceea ce ar dori să aleagă, adică imortalitatea diferită, dar în final, după lupte psihice, va înclina spre o viaţă de după moarte în care relaţiile sale pământene cu ceilalţi nu se vor prelungi.

„Agnes se aştepta la această întrebare. De aceea ar fi vrut să fie singură cu vizitatorul. Dar, în prezenţa lui Paul, nu se simţea în stare să răspundă: 'Nu, nu mai vreau să trăiesc cu el'. Nu poate spune asta de faţă cu el, deşi, probabil, şi el ar prefera să încerce viaţa viitoare altfel, adică, fără Agnes. (…) ori de câte ori îşi imaginează această scenă ajungând până la întrebarea vizitatorului, Agnes ştie că va capitula şi va spune, împotriva voinţei sale: 'Da. Bineînţeles. Vreau să rămânem împreună şi în viaţa viitoare'. Azi însă, pentru prima oară era sigură că va găsi şi în prezenţa lui Paul curajul să spună ce vrea, ce-şi doreşte cu adevărat şi din adâncul sufletului său; era sigură că va găsi în ea acest curaj, chiar cu riscul de a vedea năruindu-se sub ochii ei tot ceea ce exista între ei (...). Agnes îşi adună în ea toate forţele şi răspunde cu o voce fermă: 'Preferăm să nu ne mai întâlnim'" (pp. 56-57).

Mai mult încă, Agnes doreşte să adauge imortalităţii diferite imortalitatea alături de tatăl său. Ceea ce ar putea fi echivalent, până la urmă, cu o combinare a celor două tipuri de imortalităţi posibile, căreia i se adaugă o depăşire a acestora. Cert este că Dumnezeu, Creatorul care „inginereşte" lumea cu Ordinatorul său este, pentru Agnes, un duşman cu care trebuie luptat continuu. De fapt, celălalt, în general – Dumnezeu este avatarul superior ierarhic al Celuilalt, dar rămâne tot o formă alteritară –, este pentru Agnes şi pentru celelalte personaje din acest roman o prezenţă problematică. Alteritatea din romanul lui Kundera provoacă angoasă şi acţionează ca un ferment negativ de dizolvare a imortalităţii, fie ea în variantă de micro-imortalitate simbolică sau de structură de imortalitate simbolică prin celălalt (copii, posteritate etc.).

4. Scurtă concluzie

Concluzia care derivă din această scurtă analiză este că micro-imortalitatea din romanul lui Kundera, fie ea similară sau diferită, se încheagă ca o modalitate de a face faţă, psihologic şi cultural, descoperirii şi asumării mortalităţii proprii (în acest caz, a lui Agnes), dar şi ca o formă de negociere emoţional-imaginară cu ideea unor posibilităţi de vieţuire după moarte. Cele două mecanisme psihologice de constituire şi vectorizare a reprezentării ideatic-imagistice, degradarea sau retrogradarea ontologică a intenţionalităţii lui Dumnezeu de a crea viaţă şi, de cealaltă parte, dorinţa de auto-determinare sau de *management* personal al micro-imortalităţii pun în evidenţă respingerea unui Dumnezeu al creaţiei şi mefienţa în faţa corectitudinii sau a oricărei forme etice de activitate, de decizie a unui Dumnezeu ingineresc, după cum ilustrează şi solitudinea funciară a omului, în moarte şi în viaţă. Existenţa celuilalt nu oferă adăpost ontologic, ci asfixiază fiinţa. Micro-imortalitatea diferită este preferată

micro-imortalităţii similare tocmai pentru este considerată eliberatoare în raport cu o alteritate ce devine poluantă pentru subiect.

5. Bibliografie

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation [Simulacra and Simulation]*. Paris: Editions Galilée.

Baumeister, R. F. (1991). *Meanings of Life*. New York: Guilford Press.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. *New York* (Vol. First Irvi). Garden City, NY: Doubleday. doi:10.2307/323448

Eagleman, D. (2009). *Sum. Forty Tales from the Afterlife*. New York: Pantheon Books.

Eco, U. (1994a). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press.

Eco, U. (1994b). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.

Heidegger, M. (2006). *Fiinţă şi timp*. (G. Liiceanu, Trans.). Bucureşti: Humanitas.

Kundera, M. (2013). *Nemurirea*. (J. Grosu, Trans.). Bucureşti: Humanitas.

Lifton, R. J., & Olson, E. (1974). *Living and Dying*. London: Wildwood House.

Acest articol a fost finanţat de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul *„Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”*: POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE LUCA MATRIOŞKA. SOCIAL AND CORPORAL UTOPIA

Iuliana MIU
University of Bucharest

Abstract: Besides the multitude of meanings drawn from Tratament fabulatoriu, written by Mircea Nedelciu, the novel can also be read as an amazing posibility of the body to be written. The analysis method proposed by Gheorghe Crăciun, the "somatography", reveals new perspectives on Mircea Nedelciu's prose. The corporality is not only an aesthetic coating, but also a product of content. Mircea Nedelciu uses traditional literary model and creates a new myth, the myth of the body.

Keywords: somatography, social, body, myth, dualism.

„Iar Gheorghe a făcut prezentările: <<El e Mircea, el e Luca>>“

În *Tratament fabulatoriu* Mircea Nedelciu aplică cititorului un tratament *ambulatoriu*, cu cartea în/pe față, care să îl facă să ia act de importanța culturii și a literaturii, lucru pe care îl toretizează cu destul aplomb în prefața romanului, unde valoarea socială a artei este de fapt punctul cheie. „Vreau să spun că arta este o o activitate specifică omului, și nu atât individului cât omului social; arta este o activitate umană esențială: făcând artă, omul creează o <<natură umanizantă>>, lărgește <<realitatea umanizată >> și creează astfel propria condiție socială“[1].

Anul apariției romanului, 1986, an de comunism (dar să nu uităm că nu mai sunt decât trei ani până la 1989), este favorabil sesizării sau preconizării unor atare dispoziții culturale. Capitalismul, spune Nedelciu, afișează o ostilitate mascată față de artă, iar consumismul nu face decât să dea cale liberă apariției unor producții literare de valoare îndoielnică, dată fiind condiția lor de marfă. Limba și cultura, continuă autorul, nu pot fi vândute „ca un fier de călcat“. „Vi s-a întâmplat vreodată să vină cineva și să vă spună: <<Îți vând limba română dacă îmi plătești în valută forte!>>? Cred că nu“[2]. Din păcate, publicistica ulterioară a autorului nu a putut contrazice multe dintre cele scrise în prefață. Peste ani, Nedelciu se arată nemulțumit față de soarta cărților, a librăriilor, de scriitorul care se transformă în politician ș.a.

Lăsând la o parte tonul cam apăsat al convingerilor, de altfel, concesie de regim (nici prefața, nici romanul nu stimulează practicile comuniste, ba din contră), prefața încurajează implicarea scriitorilor și receptarea profesionistă a citirilor, utilizarea în literatură a materialului social (de unde și intertextele narative), reciclarea și reutilizarea fondului cultural. Ea nu este, în fond, decât o convenție stabilită cu cititorul.

Pentru că dă valoare de autentic, este rizomatic și oglindește poziția societății față de arta sa, folclorul este cel la care Nedelciu consideră că se poate apela oricând pentru reorganizarea culturii. „Deci transformările de mare anvergură în activitatea artistică a umanității, transformări care au cauze istorice diverse și foarte largi, nu trebuie privite cu acest complex al omului față de zei, conștiința de muritor, și nici numite cu un cuvânt de <<definitiv>>. În artă, orice moarte este o renaștere, iar creativitatea este o necesitate

[1] Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu. Roman cu o prefață a autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 15 (prefață).
[2] Ibidem, p. 40.

instinctuală a omului, deci are semnificații biologice... "[3] Cum orice cultură se sprijină pe mituri, Nedelciu pune în practică teoria din prefață și folosește în materialul epic, readaptat, firește, la tendințele literaturii actuale, scheletul mitic.

După ce trece în vedere încercările de explicare ale mitului (adevăr și neadevăr, metaforă, ficțiune hermetică, valoare a vieții religioase), în *Mitul și literatura*, Silviu Angelescu scrie că „definițiile mitului atrag atenția, în primul rând, asupra faptului că reprezintă o formă a culturii spirituale, specifică societății primitive, incluzând o reprezentare generalizată a realității și o încercare de explicare a ei. Această formă culturală, în mod obișnuit, împrumută aspectul unei narațiuni populate de ființe și întâmplări fabuloase, simbolizând forțe, fenomene și procese naturale sau sociale. În funcție de tema narațiunii, putem distinge miturile cosmogonice, care povestesc cum a apărut lumea, miturile escatologice, imaginând un sfârșit al lumii, miturile etiologice, care se referă la originea unor fenomene, obiceiuri, instituții etc"[4]. În capitolul *Viziuni și efecte stilistice ale mitului*, Silviu Angelescu vorbește pe rând despre fabulos, fantastic și straniu.

Cum era de așteptat, în *Tratament fabulatoriu* mitul ia forma unei fabule, operație de „mezalianță" făuritoare de alte dualisme care nu numai că desacralizează, dar prin care, cu miraj, lumea pare mai fragmentară și mai lipsită de sens ca oricând. Pentru a face mai bine înțeleasă ideea de dualitate, în cartea amintită, Silviu Angelescu dă exemplul eroului epic: „Nașterea sa, în literatura anticilor implică dualismul pentru că, asemenea lui Ahile sau Heracle, este fiul unui/unei muritor/muritoare și al unei divinități (...) Substanța divină face din Ahile sau din Heracle existențe de excepție, dar, totodată, substanța umană alterează divinul, înscriind eroul în ordinea efemeră a umanului, punându-l sub semnul limitelor și al morții. Procesul este asemănător în cazul mitului pentru care intrarea în literatură rămâne, în primul rând, o modalitate de emancipare. Mitul este dezlegat de ritual și, prin dizlocare, este sustras restricțiilor ce-i determinau existența în spațiu și timp. Eliberat, deplasat din sacru în estetic, mitul este, totodată, desacralizat."[5]. Alegerea cuvintelor exacte, problemă semnalată în dese intertexte teoretice, țintesc atât lumea autorului, avid de redare cât mai fidelă a situațiilor sau senzațiilor, cât și aceea a unui adevăr care trece dincolo de puterile limbajului, și anume, cel al unui mit etiologic, o intercalare de social și artistic, care se referă la apariția unui sat (și implicit a unui stat) dar și la scrierea și trăirea artei.

Mitul etiologic

În primul rând, mitul etiologic din roman se referă la nașterea societății românești și a instituțiilor ei. Temenia, numele satului care îl găzduiește pe Luca, așa cum apare în povestea bătrânei, vine de la turcescul „a îngenunchia", *temelie* pentu o societatea supusă regimului despotic și predispusă la utopie. Poate nu este chiar întâmplătoare alegerea numelui Valea Plânșii pentru locul în care este așezat conacul.

Apoi, etiologia literară este reprezentată de două paternități: Ion Luca Caragiale și Mateiu I. Caragiale, care numai ca ființe sociale și biologice au putut să dea naștere unor capodopere. Pentru că traseul lui Mateiu este mai dramatic, el este personaj de roman (hipertextual) care va purta prin numele lui Luca tradiția tatălui. Se știe că modelul lui Ion Luca Caragiale este adoptat cu precădere de Mircea Nedelciu, care înregistrează, precum Caragiale odinioară, mișcările omului în societate. Mateiu I. Caragiale trăiește sub steaua dublului, între două lumi, ca rezultat al unor ambiguități sociale. Frustrările sărăciei, ale proveniență dintr-o mamă lucrătoare și din cel mai bun scriitor român aflat în viață, îmbogățit

[3]Ibidem, p. 16.
[4] Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999, pp. 23-24.
[5] Ibidem, p. 30.

după ce o moștenește pe Mumuloaia (erou născut dintr-o muritoare cu un nemuritor!) îi conferă un statut *mitic*, prin lungile sale căi ale încercării de legitimizare.

Credoul matein înscris și pe steagul de la conac „Cave, age, tace“ este reînviat în comunismul în care scriitorul este nevoit să se ferească, să lucreze, să tacă.

Eroul romanului *Tratament fabulatoriu* este surprins în trei ipostaze diferite (în trecut, prezent și viitor), care intră, întocmai ca o păpușă rusească, una în alta. Trecutul este al lui Mateiu I. Caragiale (Luca este o aluzie la tată), prezentul este al autorului (unul dintre dosarele lui Nedelciu de la Securitate poartă numele *Matei*[6]) și viitorul este al lui Meteo Luca. De altfel, un cititor grăbit, care doar ar frunzări cartea, ar putea citi în loc de Meteo Luca, Matei Luca. Toți trei au trecut pe la Fundulea (Nedelciu s-a născut la Fundulea, acolo unde Mateiu Caragiale a avut un conac cu steag[7], similar celui descris în roaman) toți au senzații similare, toți trei scriu (chiar dacă sub formă de scrisoare, Meteo Luca își scrie, de fapt, povestea, prilej cu care o află și cititorul) și se avântă în socialul pe care îl observă cu maximă acuitate a simțurilor. „Este lăsat deoparte faptul că apariția apoteotică a Umanului și a Universalului în Frumos, în opera de artă, este rezultatul muncii unui individ care trăiește într-o societate și se raportează la ea, este deci rezultatul unui șir de negări succesive ale acesteia, mai ales a ceea ce are ea a-uman și a-universal. Resortul atitudinii contemplative în receptarea artei este tocmai trecerea sub tăcere a acestui proces“[8].

Romanul începe „sub pecetea tainei“, cu senzația de imposibilitate a explicării unei trăiri: „Să nimerești din întâmplare într-un loc necunoscut în care n-ai vrut să ajungi și să simți brusc absența cuvintelor, să-ți lipsească ajutorul lor în înțelegerea celor văzute, să nici nu mai vezi din cauza acestei neașteptate lipse“[9]. Nici mitul nu poate fi explicat, ci ținut undeva ca o mută nedumerire.

Mai departe, Luca visează în tren „un fel de aparat cu pendul și cu un vârf de ac lăsând pe o hârtie de calc o urmă de cerneală roșie; trebuia să aduc vârful acului într-un punct din centrul hârtiei și nu reușeam; liniile roșii de pe hârtie se tot aglomerau și începeau să figureze pești, șerpi, dragoni, cai bălțați.[10]“ Este doar visul unui personaj, scrisul autorului, corpul autorului (o foaie de hârtie cu vene care creează imagini) sau o încercare de blazon? Senzația de sfârșeală aduce cu cea consemnată într-o scrisoare din Fundulea a lui Mateiu Caragiale către soția sa. „Astăzi dimineață eram iarăși în scădere; seara trecută am avut un acces foarte curios de friguri, peste trei ore am fost completamente înghețat, afară de cap care-mi dogora de căldură și cu niște dureri în spate și șale teribile(...) când m-am dat jos din pat, eram ca după o noapte de tren, fără sleepeng“[11].

O altă latură a analizei, propusă ca metodă critică de Gheorghe Crăciun, este somatografia. „Personal cred că abia o astfel de cercetare ar fi în măsură să asigure distincția dintre temele exterioare, asumate la comandă sau pur și simplu mimetic, și cele interioare, prin care scritorul depășește ideea că literatura e simplul rezultat al unei comenzi sociale, dovedind că abia interiorizarea unui subiect, plecarea lui pe fondul psiho-senzorial particular al celui care scrie e în măsură să conducă la tensiune, contradicție, conflict cu ceea ce este dat, într-un cuvânt, la scriitură“[12]. Se vede că Nedelciu proiectează și un discurs subiectiv, odată

[6]Din arhivele de la CNSAS, dosar deschis la data de 11 iunie 1981 și încheiat la 22 iunie 1987.
[7] Al. Oprea, *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979, p. 252.
[8] Mircea Nedelciu, *op. cit*. p. 36 (prefață).
[9] Ibidem, p. 57.
[10] Ibidem, pp. 57-58.
[11] Al. Oprea, *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979, p. 252.
[12] Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 68.

ce amendează gustul cititorului: „Dar, de fapt, nu te interesează în niciun fel ce simte cineva când nu mai are cuvinte să înțeleagă ce i se întâmplă. Poate că nu te interesează nici ce simte când își recapătă posibilitatea de a așeza în propoziții, fie și prea târziu, ceva ce i s-a imprimat cândva în simțuri. Tu vrei fapte. Fapte. Adică imagini, chipuri, voci, gânduri și conflicte între toate acestea, acumulări până la delir și revărsări ale unora într-altele (...). Tu vrei îngrozitoare fulgere și tunete de studio..[13]“ Îi va oferă în dar povestea Abrașilor.

„Gratuitatea critică“ recomandată de Crăciun potențează calitatea de personaj a scriitorului, ca erou în reiterarea aceluiași mit. Fără nicio ezitare, se poate vorbi despre un mit al corpului. Lumea cărții nu este lumea „reală“, o „reflectare de imagini fără cuvinte“[14], ci lumea corpului auctorial cu senzații și gânduri pe care se străduiește să le traducă în cuvinte: „Cum curge timpul în acea lume dacă mintea mea nu-l poate măsura în cuvinte și fraze sau măcar în tăceri cu funcție sintactică?“[15] În plus, scrisul, un fel de lume de dincolo, cum spune Crăciun, implică și o utopie a corpului, singurul care nu poate fi salvat. „El rămâne în urmă, el îngheață, încremenește. În pagină el devine un surogat, o fantasmă. Așa și în lumea de dincolo, spiritele sunt niște apariții fantasmatice, fantome, vedenii.“[16]

Desele senzații fiziologice (frica, frigul, spaima, foamea, somnul, răul intens, amețeala) puse în legătură cu antilumile create și cu lipsa cuvântului („Inconsistența acelui ospăț foarte bun la gust, foamea care îmi chinuia mai departe stomacul, amețeala de care credeam că mi-o producea țuica lor cu gust de fructe uscate păreau înrudite de aproape cu inconsistența imaginii despre lume în absența cuvintelor, cu starea nefirească în care mă aflam de fiecare dată când nimeream la conac“[17]) sunt decorporalizări ale autorului necesare intrării în pielea omului nou produs de comunism: „Nu există, în toată proza noastră postbelică, o substanță socială atât de diversificată și ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepție.[18]“

Dualismul

Despre *Tratament fabulatoriu* se poate vorbi ca despre un rizom cu structură binară care produce la rândul lui alte elemente dublate. Concretețea lumii, marcată prin artificiul bătutului la mașină de către copil, produce o alta, ficțională: lumea cărții. Epicul se sparge la rândul lui în universul „realității literare“, cu întâmplări banale, sociale, aventuri amoroase, chefuri, slujbe sau cariere și în universul irealității și inexplicabilului percepute de personaje.

Dubla imagine a lumii este marcată topografic și temporal. Lumea de la oraș este completată de cea de la sat (despărțit de două râuri), lumea țăranilor cu povești de cea a oamenilor școliți, țiganii nomazi cu cutumele lor, de oamenii de la conac care refuză deplasarea.

Exisă un timp al scrisului (dublul calendar, gregorian și iulian al Caragialilor), al autorului (în carte este mai și afară este octombrie), iar pe de altă parte cel ficțional, de la Fitotron, din sat și de la conac.

Personajele sunt copii ale lor înșeși. De pildă, Gina Felina are o viață dublă, o dată ca personaj la teatru, fiind actriță, și apoi ca om și a doua oară ca soție și ca neobosită amantă. Interesante sunt cele două personaje care îl însoțesc pe Pictorul. Ele au identități inseparabile,

[13] Mircea Nedelciu, *op. cit*. p. 79.
[14] Ibidem, p. 125.
[15] Idem.
[16] Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, pp. 201-202.
[17] Mircea Nedelciu, *op. cit*. p. 134.
[18] Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 75.

sau cel puțin greu de diferențiat, fiind când Ramona și Stela (într-un singur personaj), când Stela sau Ramona. Un personaj care își refuză identitatea este muncitorul de la conac, care își schimbă numele în fiecare zi, în funcție de persoana cu care lucrează și căruia îi preia numele diminutivat.

Bibliografie

1. Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu. Roman cu o prefață a autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
2. Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.
3. Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
4. Oprea, Al., *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979

Acest studiu este realizat în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate“, Academia Română

I.D. SÂRBU AND HIS PLAYS: *ARCA BUNEI SPERANŢE, FRUNZE CARE ARD* AND *PRAGUL ALBASTRU*

Lucia ŞOPTEREAN (STRETE)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: According to Ion D. Sarbu theater is another way of philosophizing. Being a devotee of the theater of ideas, when theaters were invaded by plays that idolized the socialist era, Ion D. Sirbu wrote by an assertion difficult as a playwright, the first collection of plays. His plays contain a multitude of symbols that emphasize, moreover, a dramatic feature of the work of Ion D. Sirbu, where the character plays an important role.

Keywords: theater, playwright, symbols, character, socialist era

Ion D. Sîrbu distinge literatura dramatică de literatura pentru teatru, cea dintâi prevalând asupra celei de-a doua, convingere care îşi are sursa în climatul ideologic din cadrul Cercului Literar de la Sibiu. Într-un articol publicat pe vremea când era secretar literar al Teatrului din Craiova, Ion D. Sîrbu delimitează ideea de teatru de ideea de literatură, observând că teatrul adevărat nu poate exista în afara literaturii, pentru că nici un scriitor serios de teatru nu se îndoieşte că face literatură, textul literar constituind valoarea de bază, în timp ce spectacolul reprezintă interpretare artistică.

Convins ca teatrul este un alt mod de a filosofa, fiind un adept al teatrului de idei, într-o perioadă în care teatrele erau invadate de piese care omagiau formarea conştiinţei socialiste, Ion D. Sîrbu s-a remarcat printr-o afirmare dificilă ca dramaturg, cu prima culegere de teatru, *Arca Bunei Speranţe,* cu piese precum *Frunze care ard, A doua faţă a medaliei, Amurgul acela violet* şi cu comedii-eseu precum *Bieţii comedianţi.* Există aici o multitudine de simboluri care subliniază, de altfel, o caracteristică a operei dramaturgice a lui Ion D. Sîrbu, filosofarea prin detenta simbolică a figuraţiei caracterologice. Emblematic este, în acest sens, enunţul „Şi sufletul omului este o Arcă…" , dar şi diferite alte simboluri prezente în text, precum simbolul clepsidrei, ca sinteză a celor trei forme de timp de pe Arcă şi anume timpul biologic reprezentat de Noe şi Noa, timpul istoric simbolizat de vasul în sine şi timpul fertilităţii, marcat de către Ara. Teatrul lui Ion D. Sîrbu este un teatru de idei, idei exprimate prin simboluri şi nu prin metafore. „Lui Sîrbu (…) i se pare aici mai scurt şi mai adecvat drumul idee-simbol decât drumul imagine-metaforă."[1]

Componenta esenţială a dramaturgiei lui ion D. Sîrbu este *personajul*. Personajele din teatrul lui Ion D. Sîrbu se caracterizează printr-o mare diversitate, tipologică, umană, socială, astfel încât, „dincolo de masca ideologiei la care acestea aderă prin voinţa creatorului lor, şi care ne face să zâmbim, ori, şi mai grav, să abandonăm lectura, sunt entităţi umane care trăiesc cu adevărat, iar, de cele mai multe ori, principiul dramatic care le acţionează are la bază sentimente deosebit de puternice"[2]. Dramaturgul se impune prin „capacitatea de a crea personaje pitoreşti, fără o utilitate scenică imediată, care pot fi scoase uşor din ecuaţia piesei, dar care *plac*"[3].

[1] Ioan Lascu, *Ion D. Sîrbu: cultural şi etnic*, în Familia, nr. 6, 1999, p. 88
[2] Ion M. Tomuş, *Dramaturgia lui I.D. Sîrbu*, în „Verso", nr. 71, 16-31 octombrie 2009, p. 19
[3] Ibidem

Arca Bunei Speranţe este o parabolă a speranţei, aşa cum reiese din titlul piesei, cu personaje ce au anvergură simbolică şi mitică. Punctul de plecare al piesei este motivul biblic al potopului, însă scriitorul face uz de elemente moderne şi ultramoderne, precum vasul pe care se petrece acţiunea. Singurii locuitori ai navei şi, posibil, ai lumii sunt Noe, Noah şi cei trei fii ai lor, Sem, Jafet şi Ham, precum şi Ara şi Protos. Sem, Jafet şi Ham sunt diferiţi şi ca fire şi ca înfăţişare, fiecare răspunzând de un anumit domeniu, astfel Sem este corpolent şi lacom şi răspunde de animalele de pe vas, Jafet este tânăr, plictisit şi beţiv, el răspunzând de transmisiuni, în timp ce Ham este sportiv, fumează şi răspunde de maşini. Sem este comparat de autor cu un ceasornic care întotdeauna întârzie, Ham cu unul care întotdeauna se grăbeşte, iar Jafet cu unul care măsoară timpul haotic. Ei au însă menirea de a păstra sâmburele vieţii. Nava, care este a nimănui şi a tuturor după cum afirmă Noe simbolizează omenirea aflată în pericol. Doar Ara ştie să îşi apere dreptul la fericire şi la viaţă, ea este frunză, floare şi rod după cum afirmă Ion D. Sîrbu, în final îl alege pe Jafet de soţ în pofida caracterului său cultivând astfel speranţa şi încrederea, mizând pe optimism şi nu pe deznădejde, pe iubire şi nu pe ură, pe viaţă şi nu pe moarte. Un alt simbol este Protos: „Protos este personajul care, sub altă mască adăposteşte fondul fiinţial prin care omenirea se poate salva, aşa cum Ana din *Lupul şi catedrala* este păstrătoarea şi transmiţătoarea aceluiaşi fond fiinţial, după ce Lupul, simbolul etnicităţii valahe a fost suprimat. Ca şi Ana, Protos este mut până aproape de final, ceea ce demonstrează condiţia lui supraistorică şi supralinguală„[4]

O altă dramă ce poate fi apropiată, tematic, expresiv şi compoziţional, de *Arca Bunei Speranţe* este *Simion cel Drept*, o dramă de inspiraţie rurală, intitulată iniţial *Ciobanul care şi-a pierdut oile,* dramă ce vizează dispariţia satului de ciobani în urma urbanizării forţate operate de comunism. Astfel, Ion D. Sîrbu şi-a dorit să reprezinte pe scenă un ţăran, la fel cum a făcut-o cu un simplu muncitor, un miner, în piesa *Frunze care ard.* Prin Simion Albu, scriitorul evocă un om al muntelui, convins că trebuie să îşi apere vatra, pentru că aceasta este chiar sufletul său. Convins că „un plai fără oi e ca o biserică în care nu se roagă nimeni”, acesta ne aminteşte de figurile cu caracter cvasilegendar închipuite de Octavian Goga sau de Lucian Blaga. Simţindu-se obligat să evoce şi lumea coloniei de mineri, Ion D. Sîrbu scrie piesa *Frunze care ard*, insistând asupra condiţiei tragice a minerilor, a căror viaţă se petrece mereu sub ameninţarea muntelui, munca în subteran devenind un pact cu moartea semnat în fiecare zi. De altfel, această piesă a fost considerată de critica literară drept o piesă-document, prin numeroasele dimensiuni referenţiale figurate aici.

Se poate spune că dramaturgia lui Ion D. Sîrbu a circumscris o gamă largă de teme şi motive, ea fiind suficient de bine cunoscută şi apreciată în timpul vieţii scriitorului. Despărţirea sa definitivă de teatru e declanşată de insuccesul unei piese, insucces pe care îl priveşte cu luciditate amară: „Eu am avut o cădere meritată la Braşov cu piesa «Plautus şi Fanfaronii», jucată atât de prost, încât am jurat să nu mă mai apropii de nici un teatru, de nici o scenă. Am scris teatru pentru citit, ca şi Blaga, ca şi Radu Stanca. Gata. Am terminat. Am tras ultima cortină. Cu tot ce am în sarsana, am trecut în Proza Mare. Linia ardelenească a lui Slavici, Rebreanu, Pavel Dan – întreg romanul realist-ţărănesc, îl consider închis; visul meu este să realizez o proză caragialesco-matein-swift-haşek-Ilf şi Petrov-Zoscenco-Candide-voltaireiană...”.

După moartea lui Ion D. Sîrbu, centrul de interes se deplasează în spaţiul prozei, al corespondenţei şi al jurnalului intim. În ceea ce priveşte contingenţele dramaturgiei lui Ion D. Sîrbu cu spaţiul etnicului şi al miticului, Ioan Lascu precizează că „abundenţa ideilor şi a simbolurilor face ca filonul cultural să devină prima coloană de susţinere a edificiului textual al operei lui Ion D. Sîrbu. Pe lângă duhul regenerator al povestirii, pe lângă patosul ideii, Sîrbu este marcat şi de obsesia culturii, a filosofiei, a literaturii. Cum se şi revendică de altfel,

[4] Ibidem, p.91

el este un gânditor de tip ardelenesc, transilvan: riguros, didactic, retoric, savant, prob şi patriot, umanist în sens larg. În acelaşi spirit transilvan, prin cultural, Ion D. Sîrbu ajunge la *filonul etnic*, a doua coloană de susţinere a gândirii sale, este adevărat, mai discretă, uneori estompată, dar foarte frecvent zărită în plan second. Se întâmplă adesea ca Sîrbu să se apropie atât cultural cât şi etnic prin politic sau istoric; aceştia sunt stimuli de insatisfacţie, căci aparţin de obicei realităţii mediate sau recente, iar culturalul şi etnicul reprezintă refugiile, stimulii de reechilibrare, de compensaţie şi în acelaşi timp suportul speranţei"[5]. Acelaşi critic consideră că, dispuse în plan psiho-moral, culturalul şi etnicul sunt cele două componente fundamentale care alimentează eul torturat al scriitorului, bântuit uneori de fantasma eşecului şi a morţii.

Pe lângă filonul cultural şi etnic, în opera lui Ion D. Sîrbu este prezentă şi dimensiunea fantasticului, mai ales în unele piese de teatru precum *Pragul albastru,* unde, deşi avem de a face cu o piesă de coloratură istorică, resimţim amprenta unei perspective ontologice, încadrate de un spaţiu şi un timp decupat cu minuţie). Este o dramă în trei părţi, în care Lazarus, cavaler al Sfântului Munte împreună cu Adam, slujitorul său ajung într-un sat de ţărani aurari, satul Roşia şi profită de bunăvoinţa sătenilor pentru a se îmbogăţi. Lazarus se prezintă ca Înalt Preasfinţitul, se arată la biserică a doua zi alături de preot şi le spune sătenilor că satul lor e binecuvântat, că se va construi o biserică pe muntele Athos cu aurul dăruit de săteni, iar în schimb sătenii se vor bucura de o minune în şapte zile şi anume vor învia şapte oameni. Astfel, toţi cei care vor să le fie înviat cineva drag vin la biserică cu sacul de aur şi sunt curioşi să afle de la Lazarus cum va fi posibilă o astfel de minune. Lazarus le explică că este o sămânţă pentru fiecare, sufletul, şi astfel morţii, alcătuiţi din pulbere şi fum vor învia în carne şi oase. Prima demonstraţie e făcută cu Adam, fiul familiei gazdă care de fapt nu murise aşa cum ştia familia sa, ci era adormit. Bineînţeles că înainte de a-l aduce familia e înştiinţată să nu creadă tot ce va zice „înviatul" pentru că el halucinează, relatând experienţe reale, cum că a fost găsit la turci şi cumpărat de Lazarus.

Sătenii din Roşia trăiesc tot felul de fantasme, himere, stări halucinatorii, natura însăşi dă semne că îşi iese din matcă, oamenii încep să se îndoiască de calităţile lui Lazarus şi au suspiciuni legate de construirea unei biserici acolo unde nimeni nu o să o vadă, ei preferând ca biserica să fie edificată la ei în sat. Pe Lazarus începe să îl mustre conştiinţa, îi apar în vis tot felul de persoane, printre care şi Ana, cea care se aruncase în lac şi pentru care s-a dat o pungă de aur pentru a fi readusă printre cei vii. Aceasta îl tulbură spunându-i că viaţa lui se întemeiază pe întuneric şi minciună, pentru că a sărăcit oameni simpli şi adevăraţi. Lazarus invocă motivul pietrei filozofale, atât de cunoscută şi căutată în Occident, dar Ana îi spune că îşi face în mod inutil iluzii în ceea ce priveşte piatra filozofală, pentru că el nu o va găsi, deoarece s-a jucat cu viaţa oamenilor simpli, a celor care cunosc legea echilibrului între viaţă şi moarte. În final Lazarus moare, Ana spunându-i că, dincolo de pragul pe care îl va trece, îl aşteaptă marea albastră: „*Pragul albastru* nu este o variantă optimistă a romanului, dar este o dramă a adecvării şi a resuscitării identităţii."[6] Ana este un simbol, ea întruchipează „partea curată din sângele celui căzut în păcatul de moarte al profanării legilor sacrului."[7]

Lui Ioan Lascu i se pare relevant faptul că între postumele lui Ion D. Sîrbu nu figurează nici un text dramatic, de unde şi concluzia că acesta se epuizase ca dramaturg înainte de 1989 „Sîrbu se disimula în dramaturgie; acolo el este elaborat, acceptă convenţia,

[5] Ioan Lascu, *Ion D. Sîrbu: cultural şi etnic*, în „Familia", nr.6, 1999, p.89
[6] Ibidem, p. 95
[7] Ibidem, p. 94

îşi supraveghează discursul”[8] chiar dacă textul dramatic implică multă stricteţe şi rigoare, iar naraţiunea şi lirismul sunt înlocuite de dialog „care este sursa şi agentul tuturor tensiunilor”[9].

O gamă variată de simboluri se regăseşte şi în piesa *Covor oltenesc,* piesă al cărei titlu este explicat de Paul, unul dintre personaje; acesta spune că toamna, natura văzută de sus, din zbor, arată ca un covor oltenesc, ţărăncile neinventând aceste combinaţii de culori, ci pur şi simplu pictând ţara aşa cum arată ea privită din cer. Covorul joacă un rol important în piesa de teatru, el devine o marfă de schimb preţioasă, apreciată atât de Leoneanu, care îşi doreşte un asemenea covor în biroul său, aproape de masa de scris sau Florica, cea care aduce în casă un astfel de covor şi o pofteşte pe mama sa să îngenuncheze explicându-i semnificaţia fiecărui model. Există aici şi simbolul cifrei trei şi şapte pentru că frunzele ţesute pe covor sunt în număr de trei, pupezele sunt înconjurate de şapte ori de o creangă. Covorul este şi un loc potrivit pentru un ritual de iniţiere, o uşă spre marea grădină a lumii. Acest covor marchează existenţa mai multor personaje din piesă, precum Arthur, Maria şi Andrei, personaje ale căror destine se concentrează în jurul simbolisticii covorului.

Dramaturgia lui Ion D. Sîrbu se impune prin diversitate tematică, chiar dacă piesele sale nu au fost jucate după moartea sa, centrul de interes mutându-se asupra domeniilor prozei, corespondenţei şi jurnalului. Paradoxal e că în timpul vieţii Ion D. Sîrbu s-a impus mai mult ca autor dramatic. Cea mai jucată piesă a sa atât în ţară cât şi în străinătate a fost *Arca Bunei Speranţe*, iar singura jucată după moartea sa a fost *Pragul albastru*, în anul 1991 la Teatrul Naţional din Craiova. Dramaturgia lui Ion D. Sîrbu a fost, în cele din urmă, un pariu estetic pe care scriitorul pare să nu-l fi câştigat în întregime. Piesele sale, unele datate, cu subiecte din recuzita tematică a literaturii marcate de tarele ideologice ale comunismului, se remarcă, cele mai bine realizate dintre ele, prin construcţia unor personaje dinamice, vii, credibile, prin atmosfera verosimilă, dar şi prin unele soluţii dramaturgice viabile.

Biliografie:

1. Sarbu, Ion D., *Teatru*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976
2. Sarbu, Ion D., *Bieţii comedianţi*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1985
3. Sarbu, Ion D., *Arca Bunei Speranţe (teatru comentat)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982
4. Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi Români Contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983
5. Kernbach, Victor, *Miturile esenţiale,* Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Buc., 1978.
6. Măciucă, Constantin, *Motive mito-poetice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986
7. Vulcănescu, Romulus, *Mitologia română,* Editura Academiei R.S.R, Bucureşti, 1987

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[8] Ibidem, p.88
[9] Ibidem, p.88

CRITICAL RECEPTION OF THE NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* BY OCTAVIAN PALER

Judit-Mária SZILÁGYI (SZÖVÉRFI)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: This paper approaches the critical vision on criticism, the critical reception of the novel Life on a Platform written by Octavian Paler. It follows that change of paradigm which can be seen between the two periods included in this paper, before 1989 and after December 1989. This change of paradigm is the result of a different cultural context. Even if the purpose of the paper is not to include an ideological type of criticism, there are some attempts to prove that the exegetes belonging to the period before `89 are promoters of the aesthetical value and they struggle to maintain culture, elements of culture.

Keywords: criticism, (post)communist period, aesthetical, ethical, ideological, Life on a Platform, Octavian Paler.

Romanul *Viața pe un peron* este opera capitală a scriitorului Octavian Paler; prima ediție apărută în anul 1981 a stârnit interes în rândul criticilor vremii. Urmărind îndeaproape exegeza literară, observăm că receptarea acestei opere poate fi privită pe două perioade, una din 1981 pană în anul 1989, iar apoi cea postdecembristă. Pe parcursul acestei analize propunem o viziune exegetică și diacronică asupra romanului *Viața pe un peron* de Octavian Paler, unde se vor identifica punctele de inflexiune și punctele de diferență, raportându-ne la cele două perioade literare/politice, care marchează o modificare de paradigmă.

Prima parte a studiului vizează perioada de dinaintea anului`89șiîncearcă să ofere o radiografie a interpretărilor exegeților din vremea respectivă.

Un prim nume reprezentativ al criticii estetice și ethice[1]este Eugen Simion, carela un an după apariția romanului consideră că romanul este o „parabolă amplă"[2], în care nu cade accentul pe limbajul fastuos, aluziv, ci pe implicația morală a parabolei și pe dialectica ideilor. Epica lui este indeterminată, misterioasă „adecvată până la un punct genului parabolic"[3]. Eroul este comparat cu personajele lui Faulkner, omul ca o sumă de eșecuri, deoarece personajul din *Viața pe un peron* este un individ, care se confesează, viața lui fiind un șir de pasiuni eșuate, la care vrea un răspuns, nedorind să rămână cu impresia că aceste pasiuni ratate au fost în zadar. Profesorul de istorie retras într-o gară pustie, din frică și nu din înțelepciune prin scriitură vrea să se salveze din ghearele fricii și represiunii. Totul stă sub semnul confesiunii, iar această spovedanie sugerează o mare energie interioară, deoarece omul care optează pentru destinul de sfânt are de învins condiția de șobolan. E mult mai important modul în care își primește individul destinul, astfel facem legătură cu mottoul de la începutul romanului, care îi aparține lui Wilhelm von Humboldt „Modul în care omul își acceptă destinul este mai important decât însuși destinul său."[4]Latura existențialistă care

[1] În sensul oferit criticii lui Eugen Simion - ca precursor a ceea ce se numește în literatura *ethical criticism* -, de Andrei Terian în *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii, Editura Muzeul Literaturii Române,Bucureşti, 2013.*

[2]Eugen Simion, „Romanul parabolic", în rev. *România literară*, XV, nr.7, 11 februarie 1982, p. 10.

[3]*Ibidem*, p. 10.

[4]Octavian Paler, *Viața pe un peron*, Editura Litera, Bucureşti, 2009, p. 20.

oglindește problematica eseurilor lui Camus[5] și numele lui Franz Kafka[6] este pusă în termenii unei fabule în care simbolurile (îmblânzitorii de cobre, dresorii de câini, mangustele imperfecte...) dedublează ideile exprimate în lungi și remarcabile eseuri.[7] Dedublarea la acest individ duce la o stare de dezagregare a imaginii normale, din această stare își revine citind o povestire de Zweig, unde un individ înnebunește jucând șah orb. Personajul din roman vrea să lupte împotriva destinului, iar acest aspect ne duce cu gândul la literatura lui Malraux, afirmă Eugen Simion. Chiar dacă din punct de vedere istoric Eugen Simion scrie această critică în anul 1982, totuși amintește de regimul totalitar, într-un stil subtil, afirmând că individul dorește mai degrabă să elucideze relația misterioasă cu mecanismul unei istorii care cultivă în om frica și diperarea. Această subtilitate a criticii lui Simion poate fi demonstrată prin faptul că după ce vorbește de această istorie, în care trăiește personajul din roman, automat în următoarele enunțuri se folosește de simbolurile din roman, și amintește de revoluția franceză și de Robespierre, astfel mascând adevărata istorie despre care este vorba în romanul lui Octavian Paler. Ca metodă critică observăm un balans între metoda cronicărească și cea tematic-simbolică specifică influenței franceze care se resimte încă din anii ’60 în exegeza românească.[8]Prin această metodă criticul reușește să vorbească despre simbolistica țipătului femeii din roman, care arată „țipătul libertățiti sugrumate”[9] al cuvântului răzvrătit, dar eufemizat. Eugen Simion considerăcă realul este înceţoşat şi se pierde în halucinație, iar introducerea confuziei de planuri și suprapunerile temporale sunt utilizate de autor intenționat pentru a întări nota de ambiguitate și puterea de sugestie parabolei.Concluzia criticului accentuează că discutăm despre „un roman de idei în sfera morală [...] o carte incitantă, mizând pe romanescul și acuitatea ideilor.”[10] Ceea ce se dezvăluie din critica lui Eugen Simion este pe de o parte obiectivitatea şi exigenţa, respectul părerii contrare, admiraţia nedisimulată faţă de o operă literară de valoare, riscul judecăţii severe, demonstrate cu suficientă finețe, asumate cu rigoare şi siguranţă[11], iar pe de altă parte un construct critic aflat sub influența cognitivismului cultural[12] care presupune o lectură comparată ce articulează interferențele culturale: de la *Procesul* și *Castelul* lui Kafka, *Ciuma* lui Albert Camus, *Greața* lui Jean Paul Sartre, *Deșertul tătarilor* lui Dino Buzatti, *Rinocerii* de Eugen Ionescu, sau *Așteptându-l pe Godot* al lui Bekett.

[5]A se vedea articolele lui, Marcea Pompiliu, „Eveniment literar”, în rev. *Comtemporanul*, nr.9, 26 februarie 1982, p.10, Manu Emil, „Asceza parabolei, în *România literară*, Chifu Gabriel, „Narațiunea unui proces de conştiință. Lecturi contemporane”, în rev. *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982, p.4, Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 148., Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 525, deoarece în fiecare abordare se oferă referiri la asemănările dintre romanul lui Octavian Paler și Albert Camus.

[6]A se vedea articolele lui Mitrcea Muthu, „Omul și cobra”, în rev. *Steaua*, XXXIII, nr. 3, martie 1982, p.14, Nicolae Steinhardt, *Critică la persoan întâi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 149 - ambele amintesc de asemănările din opera lui Octavian Paler și Franz Kafka.

[7]*Cf.*Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, București, 1984, pp. 524-525.

[8] Pentru mai multe detalii a se vedea Alex Goldiș, *Critica în tranșee: de la realism socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

[9]Eugen Simion, *art cit.*, p 10.

[10]Eugen Simion, *op. cit*, p. 528.

[11]Iulian Boldea, „Eugen Simion - critica apolinică”în vol. *Paradigme ale criticii literare postbelice*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 22

[12]*Cf*. Caius Dobrescu, *Plăcerea de a gândi. Moștenirea intelectuală a criticii literare românești (1960-1989), ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor cognitive*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

De asemenea, criticul apolinic Cornel Moraru - cum îl numește Iulian Boldea - la un an după apariția romanului *Viața pe un peron*, identifică precum Eugen Simion elementele de confesiune, dialogul de idei, dar, Cornel Moraru afirmă că tot „subiectul romanului ar putea fi redus în întregime la un țipăt sau la această implorare ultimă fără nicio speranță: ‹Doamne, apără-mă de mine însumi›.”[13] ultimele cuvinte de la finalul romanului. La Cornel Moraru analiza operei, interpretarea romanului pornește de la acest țipăt, care este un semn că eroul nu se mai suportă pe sine însuși, astfel se refugiază în pustiu, ultimul loc în care se mai poate refugia, camera, unicul loc securizant în care mai crede[14]. Personajul din roman este un individ, care nu și-a găsit cea mai potrivită formă de devoțiune, idee pentru care merită să se jertfească. Această constatare a lui Cornel Moraru apare și la Motoc Nicolae, diferă doar abordarea: dacă pentru Cornel Moraru romanul este un eseu alegoric justițiar, pentru Motoc este o oglindire a vieții din prisma omului moral „proiectând întâmplările prin care trec în lumina difuză a fantasticului”[15]. Opera discutată devine astfel un roman eseu, un text hibrid în care sensul istoriei comuniste este străveziu prezentat prin alegorie și parabolă. Atenție doar că totul se proiectează înr-un spațiu limitat, mărginit.

Un alt punct de inflexiune se poate identifica la Cornel Moraru și Eugen Simion, în ceea ce privește latura existențialistă a romanului, dedublarea ființei, procesul care poate fi un proces al propriei vieți, identificarea eroului, ca un îmblânzitor de cobre, scriitura ca principalul mod de existență. Cornel Moraru concluzionează articolul său spunând că „*Viața pe un peron* e un roman al condiției umane, un document de conștiință și arta impecabilă a cuvântului- a puterii cuvântului de a înfrunta spaima și întunericul.”[16] Această constatare este una specifică vremii, nici Cornel Moraru, nici Eugen Simion nu putea vorbi deschis despre puterea nimicitoare a totalitarismului, dar subtil ambii critici o remarcă, ca cititorul de critică să o poate deduce. În același timp, Cornel Moraru scoate în evidență arma scriitorilor împotriva demagogiei timpului, care era, este și va fi puterea cuvântului, care întradevăr are o valoare și o putere incontestabilă.

Pe de altă parte, în 1984 tot criticul Cornel Moraru constată, că romanul în substanța lui, e un eseu, asemenea scrierilor anterioare, deoarece premisele romanului stau în scrierile anteriore.[17] Teroarea și frica sunt scoaseîn evidență, doar că apar prezentate în contextul celorlalte opere paleriene, *Apărarea lui Galilei* și *Scrisori imaginare*. Aici frica este deja identificată ca fiind un fenomen social. Inchiziția și sfinxul lăuntric poate fi un simbol pentru perioada în care Octavian Paler încearcă să lupte cu puterea nimicitoare a perioadei comuniste. Concluzia lui Cornel Moraru distinge specificul operei prin alinierea la un diarism confesiv[18], un „nesfârșit monolog al singurătății eroului, cu pateticele pledoarii justițiare, constituie un argument pentru viață, pentru triumful asupra fricii”[19], argumentul fiind unul de natură gnomică: faptul că nu te poți lupta împotriva fricii, dar poți să refuzi frica. Tocmai această luptă împotriva fricii este lupta lui împotriva terorii. Astfel ajungem la o abordare a lui Nicolae Steinhardt, care susține că principala modalitate de a putea supraviețui împotriva terorii este misterul, condiție necesară a oricărui terorism, acest lucru apare pentru că nu se poate„realiza o împăcare sau măcar un *modus vivendi* între cei doi factori: terorist și terorizat.”[20] Aici apare și deosebirea dintre vechile despotisme si teroare, primul punând

[13]Cornel, Moraru, „Viața pe un peron”, în rev. *Vatra*, XII; nr. 4, 20 aprilie 1982, p.4.
[14]*Idem.*
[15]Nicolae Motoc, „Alegoriile unui moralist”, în rev. *Tomis*, 17, nr. 2, mai 1982, p. 7.
[16]Cornel Moraru, *art. cit*, p.4.
[17]Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 145.
[18]Această idee este susținută și de Mircea Muthu în *art.cit.*
[19]*Idem.*
[20]Nicolae Steinhardt, *Critică la persoan întâi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, pp. 149-150.

stăpânire pe trupuri, ultimul pe suflete, pe minți. Tocmai din cauza aceasta Steinhardt este singurul critic unde teroarea, „sistemul închis" apare prezentat în mod deschis fără simboluri, fără raportare la situția altor țări. De asemenea, apar prezentat și consecințele terorii, care ar fi umilirea și „desființarea celor mai mărunte rămășițe ale respectului de sine, mândrie, demnitate și altor prostii și insolențe de același soi."[21]Remarcarea celui mai important merit al romanului, în viziunea lui Steinhardt, este magia, cercul trasat de terorism în jurul individului, e un cerc hipnotic, iluzoriu, tocmai din cauza aceasta apar îmblânzitorii de cobre. Aceasta ar fi calea cea mai bună ca eroul să se destăinuie să se spovedească, cea mai bună cale de izbăvire, care este una psihanalitică. N. Steinhardt crede că impotriva terorii nu te poți apăra, actul de acuzare e tot una cu osândirea, dar rolul literaturii e să scoată în evidență teroarea, pe care nu o poate trata, medical, dar o poate descrie. Astfel ajungem și în cazul acestei abordări la scriitură, care e pilonul esențial al scriitorului, al creatorului de artă literară. Steinhardt concluzionând, că „iată și imaginația (pasă-mi-te fundament al creației literare) este bună la ceva."[22]

În viziunea lui Mircea Martin compoziția romanului nu este una omegenă, această idee fiind susținută și de Craia Sultana într-un articol apărut la un an după apariția romanului.[23] Mircea Martin identifică romanul lui Octavian Paler, ca fiind un roman ezoteric, o intrigă polițistă, o anecdotă stranie, pe alocuri chiar exotică[24]. Ca modalități de reprezentare vorbește despre un personaj cu precădere problematizant, care prin procedeul introspecției se autoanalizează.

Dacă am amintit de dedublarea ființei la Eugen Simion, la Cornel Moraru, dar nu putem trece cu vederea de la un alt studiu, care apare la doi ani după apariția romanului, în care este susținut același principiu al dedublării ființei și al conștiinței doar că aici se consideră ambiguizantă labirintică si manieristă.[25] În schimba la Virgil Podoabă, dedublarea este percepută ca o dialogizare bivocală, care sunt semnele a două viziuni asupra omului, una clasică, plină de mituri si soluții existențiale contestate (înțeleptul, profetul și sfântul) și alta modernă, rămasă fără mituri și fără Dumnezeu, dominat de mitul cel nou al puterii și al fricii, un om revoltat, plin de speranță. Povestea vieții îi apare ca un șir de pasiuni eșuate, astfel mereu va reveni, în cerc, la început, în același punct zero al ezitării, ca punct de reper, astfel este numit un ouroboros.[26] Renaște continuu din propria ezitare, „eterna reîntoarcere". Astfel ființa sa va uni lumi și principii opuse în el: luptându-se șobolanul cu sfântul, fiara cu Dumnezeul, chtonicul cu celestul, infernul amintirilor și mlaștina subconștientului cu cerul rațiunii și speranței binelui cu răul, fabulația cu realitatea.[27] Această idee apare și la Gabriel Chifu „profesorul devine o alipire de termeni contrari".[28] Concluzia lui Virgil Podoabă este că Octavian Paler în acest roman „nu apare [...] atât prin partea epică și imaginativă pre cât este la cea ideaticproblematică și la artificiul constructiv."[29]

---

[21]*Ibidem*, p. 150.
[22]*Ibidem*, p. 152.
[23]*Cf.* Craia Sultana, „Octavian Paler: *Viața pe un peron*", în rev. *Luceafărul*, XXV, nr.12, 20 martie 1982, p.2.
[24]*Cf.* Mircea Martin, „Morala parabolei", în rev. *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982, p.8.
[25]*Cf.* Virgil Podoabă, „*Viața pe un peron* de Octavian Paler", în rev. *Familia*, 19, nr. 1, ianuarie 1983, p.7.
[26]*Cf.*Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol.3, P-Z, traducere realizată după ediția 1969 revăzută și adaugiră, apărută în colecția „Bouquins", Editura Artemis, București, 1993, p. 308.
[27]*Cf.*Virgil Podoabă, *art. cit.*
[28]Chifu Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane", în *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982, p.4.
[29]*Cf.*Virgil Podoabă, *art. cit.*

A doua parte a studiului vizează critica perioadei postdecembriste asupra romanului *Viața pe un peron* de Octavian Paler. Se poate observa schimbarea de paradigmă culturală în interpretarea romanului, acest lucru i se datorează faptului că exegeții și în perioada comunistă au contribuit la păstrarea valorilor estetice, astfel fiind promotorii acestor valori. Având un context cultural diferit totuși au încercat să reclame efectele negative ale puterii totalitare, acesta neputând nimici adevăratele valori culturale.

În 1990 Cornel Moraru rupe împânzirea criticii dinainte de revoluție și vorbește deschis despre regimul totalitar și puterea nimicitoare a acestuie reintrepretând rolul lui Octavian Paler în literatură afirmând: „e unul dintre cei mai consecvenți luptători împotriva răului absolut încarnat de regimul totalitar”[30] Aici mai multe opere sunt vizate de critic, și reanalizate dintr-o altă perspectivă, din latura unui critic, care are dreptul de a spune lucruriel pe nume, de a dezvălui adevăruri, care până atunci trebuiau camuflate în simboluri si alegorii, astfel dezvăluie că romanul e un discurs împotriva fricii, aceasta poate fi frica de ordin existențial, de ordin social, dar, în același timp și „un coșmar al întregii colectivități”[31].

Ștefan Borbély într-un articol din 1992 susține că în romanul lui Octavian Paler există o paralizie generalizată, datorită căreia toate personajele devin, indiferent de voința lor, victime[32]. Această remarcă este susținută prin peroada în care s-a scris romanul, și scoasă în evidență faptul că teama era generată de elementul socio-politic, la care există o revoltă calră în roman, doar că nu putea fi susținut în mod direct din cauza perioadei în care apare. Apar foarte multe analogii dintre romanul lui Paler și scrierile lui Orwell, sau drama ori romanul lui Samuel Beckett.[33] Aceste legături oglindesc poate și mai bine că fiecar scriitor, la vremea apariției romanul, gândea mai mult despre roman, decât a putut scrie critica vremii. Modernitatea discursului critic rezidă și în viziunea distopică pe care o suprinde exegeza în opera lui Paler; romanul comunică astfel în subsidiar cu *Al doilea mesager* al lui Bujor Nedelcovici, *Perimetrul zero* al Oanei Orlea sau *Adio, Europa!* a lui Ion D. Sârbu:

„Astfel, insolita carte, o certă reușită, în perimentrul căreia se intersectează linii de forță venite din varii direcții, de la existențialism la Orwell la parabola morală de extracție camusiană, înțesată de simboluri și punctată de o voluptate dilematică a dedublării, a alimentat în subsidiar un consens tacit al receptării, datorită căreia- suntem azi în măsură s-o apreciem- impactul ei asupra conștiinței publice a fost mai acut decât acela pe care îl lăsa să se întrevadă fervoarea exegetcă din rândul intelectualilor.”[34]

Se demonstrează astfel schimbarea exegezei literare din perioada postdecembristă asupra romanului.

Un alt studiu dedicat reevaluării și relecturii unor cărți realizate în perioada comunistă de Bianca Burța, sugerează că romanul lui Octavian Paler nu se poate eșeza lângă cărțile demascatoare, lângă romanele esopice ale comunismului. Acest roman trebuie așezat pe un alt raft, decât ce pe care se pot pune parabolele politice, spune scriitoarea, susținând această idee prin afirmația lui Daniel Cristea Enache din prefața romanul, editat în 2009 de Editura

[30]Cornel Moraru, „Conștiința nemulțumită”, în *Vatra*, 20, nr.6, iulie 1990, p.6.
[31]*Idem.*
[32]Ștefan Borbély, „Sfârșit de partidă”, în *România literară*, 25, nr.8, 12-12 martie 1992, p.10.
[33]A se vedea următoarele articole Barbu Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, 1993, p. 254., deoarece amintește de asemănările dintre romanul lui Beckett și romanul lui Octavian Paler.
[34]*Idem*

Litera[35], „...cartea lui Octavian Paler nu are acea suspensie a alegorismului încărcat, stufos, ferindu-i pe autori de amenințarea cenzurii.”[36] În studiul Biancăi Burța este susținută idee că romanul este un discurs asupra singurătății, calustrării și vinovăției omului modern în genere, și abia în subsidiar este o parabolă a anilor de comunism în România. O altă remarcă foarte importantă este că autoarea nu vede în îmblânzitorii de cobre doar agenții de Securitate ci crede cu precădere că aceste personaje din romanul lui Paler țintesc însă mai departe.[37]

Nicolae Oprea intr-un studiu realizat despre Octavian Paler afirmă că romanul *Viața pe un peron* este un jurnal, ca și toate operele autorului, în care „se oglindește personalitatea scriitorului, nu spre a se admira narcisiac ci spre a se cunoaște pe sine în profunzime”[38].

O abordare identitară găsim la Alina Crihană în studiul „Narațiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică posttotalitară” în care se dovedește substratul biografic al romanului, faptul că această scriere este o ficțiune biografică, autoarea se folosește de un termen abordat de Ion Simuț, conform căreia proza lui Paler poate fi citită ca „variante la un autopotret”, parcă ar fi niște cioburi de sticlă pe care cititorul trebuie să le așeze „cap la cap, refăcând, în planul lecturii, ceea ce autorul împrăștie, în procesul, transpus scriptic, al (re)construcșiei identitare, adică puzzle-ul fascinant al spațiului autobiografic”[39].

Autoarea consideră opera lui Octavian Paler „o operă deschisă adică o alegorie politică despre lumile totalitare, înscrisă într-o parabolă a condiției umane. Identifică mai multe grile de lectură prin care se pot interpreta operele parabolice ale lui Octavian Paler, printre care lectura în grilă identitară, care poate fi doar una dintre multiplele modalități de interpretare.

Diferențiază „identitatea narativă” și „identitatea personală”, aici se folosește de un fragment-suport dintr-o altă operă semnificativă a autorului: „Sunt aproape convins acum că omul are, de fapt, trei vieți relativ distincte. Una, publică. Alta, particulară. Și alta pe care- în lipsa unei formule mai bune- aș numi-o ‹secretă›. Prin viață ‹‹secretă›› înțelegând nu ceea ce ascundem de ceilalți, din pudoare sau din interes, ci aceea parte din noi asupra căreia nu avem niciun control – cum ar fi obsesiile, fantasmele, visele, subconștinetul -- și unde nu ne putem minți. În viața publică și în viața particulară, am găsit o soluție defensivă, fie și rea. Dar, dacă împotriva pericolelor din afară te poți apăra lipindu-te cu spatele de un zid, cum s-o faci împotriva primejdiilor dinlăuntru? Aici n-am găsit nici un răspuns. Tot ce pot să spun despre această ‹‹viață de dincolo de oglindă›› e că reprezintă imaginea mea cea mai fidelă, azi.”[40]

Prin această afirmație autoarea demonstrează o altă grilă de lectură pentru interpretarea operei - cea identitară - care poate oferi o imagine mai fidelă despre viața autorului. De asemenea, evadarea din istorie, este analizată de exegeta lui Paler, ca fiind realizată printr-un spațiu al ficțiunii compensatorii, iar, acest proces este un fel de autism, care îi permite autorului, artistului să construiască un „zid” imaginar, iluzoriu împotriva terorii[41].

Ceea ce trebuie remarcat în cazul ultimei referințe critice citate, este faptul că e o apariție aproape singulară în spațiul cercetării autohtone referitoare la opera lui Octavian Paler. Deși conferințele în domeniul filologic conțin și alte referiri sporadice la opera

---

[35]Bianca Burța-Cernat, „Spovedanie într-o sală de așteptare”, în *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005, p. 12.

[36]Daniel Crsitea-Enache, prefața romanul *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009, p.15.

[37]*Cf*. Bianca Burța-Cernat, *art cit*.

[38]Nicolae Oprea, *Opera și autorul*, Colecția Deschidei, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 119.

[39]Alina Daniela Crihană, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, 2013, p. 79.

[40]Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, Editura Polirom, 2009, p. 12.

[41]*Cf.*Alina Daniela Crihană, *op. cit*, pp. 80-81.

autorului nostru, exegeza Alinei Crihană se încadrează în contextul cercetărilor instrumentale, bine conceptualizate în care se creează o abordare a textului prin intermediul unor grile culturale, dar și de influență naratologică. Hermeneutica autobiografică propusă de autoare este echilibrată, cu o dicțiune a ideii care deseori șochează cititorul. Echilibrul în formă și expresie ne dezvăluie un Octavian Paler *ce sculptează în datele unei biografii ficționalizate, în care, totuși, este refuzat pe de-a-ntregul.*

Din acest parcurs de istorie a receptării reținem ideea că opera lui Paler a fost supusă permanent unui echilibru hermeneutic, prin care dimensiunea confesiunii, a aspectelor autobiografice, alegorice și parabolice configurează un destin scriitoricesc care se încăpățânează să nu rămână exilat în literatura comunistă și postdecembristă. Intelectualizarea emoției estetice devine percutantă în ochiul cititorului cronicar sau a filologului cercetător; ambele instanțe critice dețin în rezerva textului posibilitatea unor apropiate relecturi a operei lui Octavian Paler.

Bibliografie

Bibliografia operei:

Paler Octavian, *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009.

Bibliografia critică:

Barbu, Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, 1993.

Borbély, Ștefan, „Sfârșit de partidă”, în *România literară*, 25, nr.8, 12-12 martie 1992.

Burța-Cernat, Bianca, „Spovedanie într-o sală de așteptare”, în *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005.

Chifu, Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane”, în *Ramuri*, nr.5,

Craia, Sultana, „Octavian Paler: *Viața pe un peron*”, în *Luceafărul*, XXV, nr.12, 20 martie 1982.

Crihană, Alina- Daniela,*Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, 2013.

Cristea-Enache, Daniel, prefața romanul *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009.

Caius Dobrescu, *Plăcerea de a gândi. Moștenirea intelectuală a criticii literare românești (1960-1989), ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor cognitive*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

Goldiș, Alex,*Critica în tranșee: de la realism socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol.3, P-Z, traducere realizată după ediția 1969 revăzută și adaugiră, apărută în colecția „Bouquins”, Editura Artemis, București, 1993.

Manu, Emil, „Asceza parabolei, în *România literară*, Chifu Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane”, în *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982.

Martin, Mircea, „Morala parabolei”, înromanul *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982.

Moraru, Cornel, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984.

Moraru, Cornel, „Viața pe un peron”, în *Vatra*, XII; nr. 4, 20 aprilie 1982.

Moraru, Cornel „Conștiința nemulțumită”, în *Vatra*, 20, nr.6, iulie 1990.

Motoc, Nicolae, „Alegoriile unui moralist”, în *Tomis*, 17, nr. 2, mai 1982.

Muthu, Mircea, „Omul și cobra”, în Steaua, XXXIII, nr.3, martie 1982.

Oprea, Nicolae,*Opera și autorul*, Colecția Deschidei, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.

Podoabă, Virgil, „*Viața pe un peron* de Octavian Paler", în *Familia*, 19, nr. 1, ianuarie 1983.

Pompiliu, Marcea, „Eveniment literar", în *Comtemporanul*, nr.9, 26 februarie 1982.

Simion, Eugen, „Romanul parabolic", în *România literară*, XV, nr.7, 11 februarie 1982.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Steinhardt, Nicolae, *Critică la persoan întâi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Andrei Terian în *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013.

THE CHRISTIAN IMAGINARY. A POSSIBLE DEFINITION

Liliana DIACONU
University of Bucharest

Abstract: Narrative discourse based approach of Ernest Cassirer, C.G.Yung, Gaston Bachelard, Charles Mauron, Mircea Eliade, Henry Corbin and Gilbert Durand at mid-century is known as the theory of the imaginary.
To get to issue a definition of Christian's imaginary ought to be conducted a review of the historical imaginary, in a general sense. Religionist is essentially conflicting principles are continually confronting opposite, following the logic of the imagination, his speech is structured antithetical models: between good and evil, Christ and Antichrist. Christian discourse was the great confrontation between divin celestial and terrestrial, Satan and the Antichrist became symbols of cosmic disorder. Hero is ubiquitous, and the top of the hierarchy is the charismatic figure of the Savior, belonging to religious imaginary. No less significant is the influence of Christian imaginary posthumous great biblical charecters. They continue to act after death, sometimes with greater force.
The Christian imaginary can be interpreted from a double perspective: on the one side, an imaginary whose streams are dogmas and canons of Christian theologians and clergy characteristics; and secondly part an imagionary which feeds on the folk tradition with a strong folk and echo to be analyzed from a mythological perspective.
The Christian imaginary is incomprehensible content and images belonging to the imagination, the dominant value have biblical figures, saints and religious figures mythical hero and antihero, surprised in exceptional circumstances, with positive or negative influences; it is shaped like a journey of deification of being, which crosses the many fields to reach the light… the light of God.

Keywords: Christian imaginary, myth, symbol, image, God.

Abordarea discursului narativ întemeiată de Ernest Cassirer, C.G.Yung, Gaston Bachelard, Charles Mauron, Mircea Eliade, Henry Corbîn şi Gilbert Durand la mijlocul secolului trecut este cunoscută cu numele de *teoria imaginarului*.

Pentru a ajunge să emitem o definiţie a imaginarului creştin, se cuvine a fi realizată o trecere în revistă a istoricului imaginarului, în sens general. Înainte de a stabili inventarul instrumentelor de lucru în ceea ce priveşte imaginarul, prezentarea unui cuprins operaţional referitor la acest termen se dovedeşte a fi util. Departe de a ne propune realizarea unei „filozofii a imaginarului", este, însă, necesară semnificaţia funcţională a acestei forme (a imaginarului) şi a tuturor structurilor care intră în trunchiul lui comun.

Înainte de a realiza o trecere în revistă a cercetătorilor preocupaţi de acest vast domeniu numit IMAGINAR, trebuie stabilită terminologia acestuia, care presupune pătrunderea şi înţelegerea tuturor sensurilor pentru: semne, imagini, simboluri, alegorii, embleme, arhetipuri, scheme, ilustrări, diagrame, sinepsis.

Religiosul este în esenţă conflictual, principiile opuse înfruntându-se fără încetare, urmând logica imaginarului, cuvântarea sa fiind structurată pe modele antitetice: între bine şi rău, între Crist şi Anticrist. Discursul creştin a reprezentat marea confruntare dintre divin, celest şi terestru, Satana şi Anticristul devenind simbolurile dezordinii cosmice.

Eroul este omniprezent, iar în vârful ierarhiei se găseşte figura carismatică a Salvatorului, aparţinând imaginarului religios. Nu mai puţin semnificativă pentru imaginarul creştin este influenţa postumă a marilor personaje biblice. Acestea continuă să acţioneze şi după moarte, uneori chiar cu o forţă sporită.

Imaginarul creştin popular însumează totalitatea imaginilor aparţinând fanteziei, ţinând cont de spaţiile de reprezentare ale demoniacului, pe de o parte şi, în egală măsură, de aura divină a acestora, prezentând însă stereotipii în construcţie.

Sistemul imaginarului este alcătuit din patru elemente care se află într-o strânsă corelaţie, iar, din inter-relaţionarea lor, acesta poate da naştere unor noi forme imaginative:

1. Arhetipul - luând în discuţie imaginarul creştin, arhetipul divin şi cel cristic sunt fondatoare ale lumii.
2. Mitul – recurge la imagini, creând o lume simbolică în care se reflectă omul şi trăirile lui interioare.
3. Simbolul – prin raportare la imaginarul creştin, simbolul asigură un parcurs către o semnificaţie sacră, ritual, fiind chintesenţa imaginarului creştin.
4. Imaginea – din perspectiva imaginarului creştin, imaginea este foarte unitară, refuzând atributele alegorice şi fiind o reprezentare a imaculatului si a maculatului.

Din păcate, însă, mitul rămâne o formă care ridică numeroase semne de întrebare în ceea ce priveşte definirea lui, după cum o să ne convingem în cele ce urmează. Dintr-o perspectivă personală, mitul poate fi considerat un cumul simbolic de imagini, menit să renască, fortificând creaţia şi amplificând imaginaţia lectorilor. O mare parte a basmelor noastre au un nucleu mitic, care îşi face simţită prezenţa prin imagini, în spiritul tradiţiei populare, iar miturile sunt imaginate în aceeaşi manieră

Roger Callois afirma că mitul (…) aparţine prin definiţie colectivului, justifică, susţine şi inspiră existenţa şi acţiunea unei comunităţi, unui popor, unei corporaţii de meseriaşi, sau a unui societăţi secrete. [1] Platon admite că există o cale de acces la adevărurile nedemonstrabile graţie limbajului imaginar al mitului: existenţa sufletului, lumea de dincolo de moarte, misterele dragostei (…). Imaginea mitică vorbeşte direct sufletului acolo unde dialectica blocată nu mai poate pătrunde, [2] după cum remarca Gilbert Durand. Cercetătorul român, Lucian Boia concepe mitul ca pe o construcţie imaginară: povestire, reprezentare sau idee, care urmăreşte înţelegerea esenţei fenomenelor cosmice şi sociale în funcţie de valorile intrinseci comunităţii şi în scopul asigurării coeziunii acesteia. [3]

Astfel, un mit creştin poate fi inventat în întregime, el poate fi construit plecând de la fapte certe. Sfântul Gheorghe, Sfântul Andrei, Sfântul Nicolae sunt personaje reale şi eroi mitici. În acelaşi mod, religiosul este în întregime mitizat, adică structurat şi orientat în conformitate cu criteriile imaginarului.

Mircea Eliade, în *„Tratat de istorie a religiilor”,* demonstrează cum în toate religiile, chiar şi în cele mai arhaice, se organizează un sistem de imagini simbolice, strâns unite în mituri şi rituri, care decelează o pânză dincolo de istorie şi care se află în spatele tuturor acestor fapte ale religiosului. Un proces mitic se realizează prin surplusul de informaţie ce imită un model arhetipal, ceea ce se poate observa şi în creştinism: orice fapt de mare însemnatate din Noul Testament se repetă, fără a-l anula pe cel din Vechiul Testament, prin înlocuirea timpului profan cu cel sacru.

---

[1] Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, în româneşte de Viorel Grecu, Ed. Univers, Bucureşti, 1975, p.31

[2] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, traducere din franceză de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Ed. Nemira, Bucureşti, 1975, p.134

[3] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză deTatiana Mochi, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2000, p.40

Dacă deschidem discuţia despre raportul tripartiţiei imagine-imaginaţie-imaginar, oprindu-ne iniţial şi firesc la imagine, putem afirma că aceasta este foarte unitară, refuzând atributele alegorice. Imaginarul creştin porneşte de la felul în care imaginile specifice pot influenţa imaginaţia, iar imaginea are o pondere justificată în cadrul acestui concept, fiind creatoare de sens, după cum imaginaţia se află la originea spiritului uman. Se poate exemplica acest lucru prin basmul popular, în ansamblul căruia sunt parte constitutivă simple fapte de viaţă, de cunoaştere, de iniţiere şi experienţă etern umană şi care sunt opere de imaginaţie. Tonul familiar lasă impresia că tot ceea ce ţine de imaginar este spontan şi presupune o familiarizare mai veche cu realitatea. Timpul şi spaţiul basmului se definesc ca un tărâm al imaginaţiei. Ceea ce permite zidirea imaginarului este tocmai aspectul de fortareaţă al palatului împărătesc. Acesta devine loc de eliberare a destinului prin cuvânt, care în loc să anuleze imaginaţia, o întreţine. Numai literatura populară poate aduce în plină lumină tăria enigmatică a vieţii spirituale. Iar viaţa spirituală se caracterizează printr-o lucrare dominantă: ea vrea să se dezvolte, să se ridice, caută înălţimea. Imaginile epicii populare sunt lucrări desăvârşite ale spiritului uman în măsura în care ele ne uşurează, ne înalţă. Aceeaşi literatură se pliază cultului Fecioarei, păstrându-şi amprenta originală. Acest studiu se opreşte la câteva repere ale valorii artistice în legendele populare, care constituie eşantioane sugestive ale pătrunderii cultului marianic în epicul nostru. De asemenea, imaginea Fecioarei poate fi asimilată zânei bune din basm.

Prin imaginaţie ne adresăm realităţii primordiale: imaginii, iar cuvintele capătă viaţă prin imagini.

O valoare imaginară trebuie transfigurată într-o valoare şi mai mare, în favoarea valorilor imaginaţiei. Iar imaginarul prinde viaţă printr-o transfigurare a valorilor. O teză a imaginaţiei se întreabă în ce mod imaginile grandioase, înălţătoare pregătesc dinamica unei vieţi morale.

Simbolul, mitul, imaginea ţin de substanţa vieţii spirituale, că le putem camufla, mutila, degrada, însă niciodată extirpa. [4] Imaginile sunt prin însăşi structura lor plurivalente. [5] A avea imaginaţie înseamnă a te bucura de o bogăţie interioară, de un flux neîntrerupt şi spontan de imagini. Dar spontaneitate nu înseamnă invenţie arbitrară. Etimologic, imaginaţie este solidar cu *imago*, reprezentare, imitare, şi cu *imitor,* a imita, a reproduce. De data aceasta etimologia trimite atât la realităţi psihologice, cât şi la adevărul spiritual. Imaginaţia imită modele exemplare – *Imaginile* -, le reproduce, le reactualizează, le repetă la nesfârşit. A avea imaginaţie înseamnă a vedea lumea în totalitatea ei; căci puterea şi menirea *Imaginilor* constau în faptul că arată tot ce rămâne refractar conceptului. Aşa se explică de ce omul lipsit de imaginaţie îşi pierde fericirea şi se năruie – rupt de realitatea profundă a vieţii şi de propriul suflet. [6]

Încă din debutul prezentării conceptului de imaginar, întâmpinăm dificultăţi majore de a da o definiţie pertinentă a termenului, atât de expus în ultima perioadă în lucrări ştiinţifice complexe. De altfel, în literatura patristică s-a pus adeseori întrebarea dacă însuşi Hristos poate fi considerat o reprezentare a unui om adevărat sau ca o *phantasia.* [7] În momentul de faţă, limbile moderne europene fac o distincţie clară a termenilor, ceea ce atestă o abordare corectă şi obiectivă.

Miturile şi simbolurile operează, de asemenea, cu imaginea. Dificultatea în abordarea imaginii provine tocmai din statutul ei ambiguu şi în omniprezenţă, în chiar corpusul

[4] Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1994, p.14

[5] Idem, p.19

[6] Idem, p.25

[7] Ferraris, Maurizio, *L'Immaginazione,* Ed. Il Mulino, Bologna, 1996, p.7

demonstraţiei. Imaginarul se foloseşte de imagini, simboluri, mituri şi arhetipuri, el nu e lipsit de idee sau de concept, ci primeşte imaginea acestora, iar imaginarul creştin reprezintă raportul dintre divinitatea invizibilă şi imaginea lui Iisus Hristos.

Imaginarul creştin este ordonat printr-o sumedenie de factori, cum ar fi schematismul şi rigorismul, iar multitudinea naraţiunilor cu temă religioasă reprezintă un izvor imagistic şi simbolic care au reţinut permanent atenţia omului credincios, mai ales că imaginarul hagiografic a fost foarte bogat reprezentat, fiind totodată şi o sursă extraordinară pentru iconografie. Pe de altă parte, în imaginarul creştin popular, zona maleficului va fi transferată moştenirii creştine în mare cu trăsăturile ei antice, la care se vor adăuga scara morală a păcatelor, tipologia demoniacului, pedeapsa. Pornind de la venerarea figurii cristice, se dezvoltă o nouă ramură a imaginii sacre, ajungându-se la diferite forme de idolatrie, mariolatrie, cultul moaştelor care dau în timp o multitudine de teme şi motive dezvoltării artei religioase, imaginii şi, respectiv, imaginarului.

Imaginarul creştin, după cum o demonstrează iconografia, cultura scrisă aulică, cultura populară, hagiografia, este principalul martor al interpretării religiosului de către români, fiind modul în care ei înşişi şi-au "povestit" şi au înţeles credinţa. Acesta nu trece nimic cu vederea în preluarea figurii cristice, respectând toate planurile de memorare a credinţelor şi de proiectare *illo tempore*: Iisus este imaginea dumnezeiască care stabileşte conexiunea dintre cele două lumi: pe *Pământ* şi în *Ceruri*.

Imaginarul ia naştere apelând la simţul vederii cu ajutorul unor imagini şi metafore vizuale. Etimologic, imaginar provine din imagine, iar lumea imaginilor, chiar asimilând elemente "reale", aparţine tot imaginarului.

După Evelyne Patlagean, în „*L'histoire de l'imaginaire"(*p.249), „domeniul imaginarului este constituit din ansamblul reprezentărilor care depăşesc limita impusă de constatările experienţei şi de înlănţuirile deductive autorizate de acestea", ceea ce Lucian Boia interpretează că „imaginarului îi aparţine tot ceea ce se situează în afara sferii realităţii concrete, incontestabile, a unei realităţi percepute direct, fie prin deducţie logică sau experimentare ştiinţifică." [8]

În ceea ce-l priveşte pe Jacques Le Goff, în volumul său, „*Imaginarul medieval*", acesta evită orice definiţie, fiind mai degrabă interesat să descopere ceea ce nu este imaginarul, decât ceea ce este. El afirmă că imaginarul nu ar trebui asimilat nici reprezentării realităţii exterioare, nici simbolicului, nici ideologiei, ori această mărginire pare destul de aspră, având în vedere faptul că universul simbolurilor aparţine complet imaginarului. Le Goff propune, însă, o deosebire fină între categoriile medievale de „minunat", „miraculos" şi „magic"(a doua făcând referire la Dumnezeu, a treia la diavol, iar prima este neutră).

Raportul imagine-imaginaţie-imaginar prezintă, după cum s-a demonstrat anterior, dificultăţi. După Jean-Jacques Wunenburger, în volumul său „*L'imagination"* (p.3), „cuvântul imagination (imaginaţie) desemnează, în limba franceză, o producţie mentală a reprezentaţiilor sensibile, distinctă de percepţia senzorială a realităţilor concrete şi de conceptualizarea ideilor abstracte".

Jean-Paul Sartre interpretează deosebirea dintre percepţie şi imagine, prin sublinierea caracterului intenţional al imaginii, considerând o cunoaştere decăzută, un fel de „umbră". Dar, aceste observaţii vor fi înlăturate şi reinterpretate de Gaston Bachelard şi, ulterior, de discipolul său Gilbert Durand, care au reliefat dimensiunea simbolică a imaginii şi dinamismul organizator al imaginaţiei. Astfel, în accepţia celui din urmă, imaginarul se prezintă ca o presiune dintre două „regimuri", care înregistrează fiecare imaginile în două lumi total antagonice:"regimul diurn" şi „regimul nocturn".

[8] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză deTatiana Mochi, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2000, p.12

Dacă ar fi să ne raportăm la lupta şi la complementaritatea contrariilor, ar trebui să spunem că imaginarul este, prin excelenţă, polarizat, fiecare dintre simbolurile sale având un corespondent antitetic.

Valeriu Filimon considera că imaginarul este conceptul prin care definim modelul poetic, specific spiritualităţii unui popor, al traiectelor şi structurilor creatoare istorico-ontologice, având un caracter de sistem genetic, interpretativ şi evaluativ. [9] Imaginarul românesc îndeplineşte o amplă acţiune catalitică între fondul autohton şi cel universal. [10]

Una dintre cele mai reprezentative dimensiuni ale imaginarului o constituie imaginarul creştin. Existenţa sacrului ca formă de împărţire a lumii în maculat şi imaculat, în natural şi supranatural a reprezentat o activitate neobosită în planul imaginarului, pe de o parte, prin ceea ce imaginarul a dat naştere în puterea credinţei, iar pe de altă parte, prin ceea ce imaginarul a respins, pentru a păstra şi consolida credinţa. De aceea, imaginarea unui univers al creştinătăţii a fost ţinta hermeneuticii simbolului religios şi a viziunii asupra sacrului. Este de reţinut afirmaţia lui Silviu Angelescu din volumul *"Mitul şi literatura"* (p.25): "Însuşirea mitului de a presupune o imagine a lumii, o anumită viziune asupra vieţii, explică de ce a fost asimilat unei protofilosofii. Orice sistem mitic îşi are punctul de sprijin într-o ontologie, de tip idealist, a cărei coloană de susţinere este sacrul. Sinonim cu absolutul, sacrul califică, în primul rând, un nivel ontic superior umanului, Acela al divinităţilor care au creat lumea, formele de viaţă, etc."

Astfel, imaginarul creştin poate fi privit dintr-o dublă perspectivă: pe de o parte, un imaginar ale cărui izvoare sunt dogmele şi canoanele creştine, caracteristice teologilor şi clericilor; iar pe de altă parte, un imaginar care îşi trage sevele din tradiţia populară, având un puternic ecou folcloric şi care trebuie analizat dintr-o perspectivă mitologică. Însă, nu ne-am propus să realizăm un demers care să surprindă aprofundările dogmatice. În mitologia tradiţională românească pot fi deosebite două paliere distincte, dar care interacţionează, determinând universul mitologic specific: ipostazieri ale beneficului şi cele ale maleficului. Cele mai importante figuri ale deologiei româneşti tradiţionale sunt reprezentate de cei doi fraţi mitici, Fârtatul şi Nefârtatul, relevând structurarea manicheistă a lumii. Raiul sau Paradisul, aşezat pe o culme de munte, reprezintă în imaginarul creştin tradiţional (popular) primul loc de popas al Fârtaţilor, când au început creaţia lumii. Din cauza păcatelor oamenilor, Raiul s-a ridicat tot mai sus, devenind tot mai inaccesibil acestora. Aceştia puteau ajunge în Rai numai pe trei căi: pe calea curcubeului, Calea Laptelui sau căţărându-se pe arborele cosmic, având imaginea unui brad.

Imaginarul creştin a preluat ca punct de reper orientarea *sus* pentru Cer şi tot ceea ce înseamna binele şi *jos* pentru Iad şi întregul său bestiar demonic. Între cele două toposuri nu există cale de comunicare, după cum nu există posibilitatea de trecere dintr-un spaţiu în celălalt. Doar Pământul poate fi considerat locul de întâlnire a celor două spaţii. Raiul reprezintă recompensa celor drepţi, spre deosebire de Iad, considerat un loc al pedepselor pentru păcătoşi, unde domneşte dracul, întruchipare a imaginarului malefic. Acest spaţiu al răului atacă simţurile, dar şi facultăţile intelectuale care au condus la săvârşirea păcatelor. Aflat în opoziţie cu Iadul, Raiul este văzut în linii mult mai generale, ca un spaţiu al luminii eterne, iar recompensa credincioşilor este una sufletească.

Analizând ipostazele beneficului, trebuie realizate o serie de distincţii. În primul rând, este necesar să aducem în discuţie personaje de natură creştină, sfinţii, dar al căror simbolism este influenţat de imaginarul tradiţional, aceştia fiind cei care, în egală măsură, îi ocrotesc sau pedepsesc pe oameni după faptele săvârşite. Este interesantă ambivalenţa acestora, care

[9] Valeriu Filimon, *Poetica imaginarului românesc*, „Grai şi suflet – Cultura naţională", Bucureşti, 1999, p.8

[10] Idem, p.37

stăpânesc unele făpturi sau manifestări malefice – strigoii, focurile, lupii – şi pe care le pot elibera pentru a-i pedepsi pe păcătoşi. De asemenea, se adaugă făpturile fantastice, antropomorfe sau zoomorfe. Cele mai spectaculoase apariţii le constituie imaginea lui Iisus Hristos şi cea a Maicii Domnului, Fecioara Maria. Tot în categoria beneficului intră şi anumite făpturi fantastice cu acţiune încărcată de pozitivism, o figură aparte fiind aceea a spiriduşului. Acesta este o făptură domestică, casnică, a cărei principală atribuţie este aceea de a-i îndeplini stăpânului său orice dorinţă. Neîngrijit corespunzător, el poate deveni malefic, atrăgând asupra stăpânului toate nenorocirile posibile.

Dintre ipostazieri ale maleficului cea mai cunoscută imagine este aceea a diavolului. Satana este Anticristul, viziunea creştinată a Nefârtatului, este izgonit în iad şi nu mai are decât puterea de a se metamorfoza după voie sau de a-i transforma pe cei care îi stăteau în cale. Iadul are o simbolistică aparte, tradiţia plasându-l sub Rai, adică tot în munţi, într-un crater fumegând, imaginată ca o văgăună plină de făpturi infernale. Există şi aici o categorie a făpturilor încărcate de negativism, demonii fiind consideraţi creaţii ale Nefârtatului şi care îl sprijină pe acesta în încercarea de a îl răpune pe Fârtat.

Concluzionând, imaginarul creştin reprezintă cuprinsul şi necuprinsul imaginilor (acel mecanism de formare a imaginilor), aparţinând imaginaţiei, în care valoarea dominantă o au figurile biblice, sfinţii şi personajele mito-religioase, eroul şi antieroul, surprinşi în situaţii excepţionale, cu efecte pozitive sau influenţe nefaste; el este conturat ca o călătorie de divinizare a fiinţei, ce străbate numeroase sfere, până să ajungă la lumină…la lumina lui Dumnezeu. Revelatorul imaginarului creştin este limbajul, iar limba se transformă, înmărmurind în structuri expresive neobişnuite. Iar cel mai important dintre toate este epicul nostru popular, care a trăit, trăieşte şi va trăi, din punct de vedere al imaginarului, multe secole de acum înainte sub imperiul aceleiaşi "orânduieli" a religiosului.

BIBLIOGRAFIE

Angelescu, Silviu, *Mitul şi literatura***,** Editura Univers, Bucureşti, 1999;

Anghel, Petre, *Creştinism şi cultură populară*, Editura Omega-Ideal, Bucureşti, 2001;

Bachelard, **Gaston,** *Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1997;

Bachelard, **Gaston,** *Pământul şi reveriile odihnei . Eseu asupra imaginilor intimităţii*, Traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1998;

Bală, Paul şi Cheţan, Octavian, *Mitul creştin*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1972;

Boia, **Lucian,** *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994;

Braga, **Corin,** *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, Iaşi, 2007;

Burgos, **Jean,** *Imaginar şi creaţie.* Volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea " Ştefan cel Mare" Suceava, Prefaţă de Muguraş Constantinescu, Editura Univers, Bucureşti, 2003;

Burgos, **Jean,** *Pentru o poetică a imaginarului,* Traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Prefaţă de Gabriela Duda, Editura Univers, Bucureşti, 1988;

Caillois, Roger, *L'Homme et le sacre*, Gallimard, Paris, 1950;

Chevalier, J., Ghéerbrant, A., *Dicţionar de simboluri,* Editura Artemis, Bucureşti,1994;

Durand , Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul.* Traducere din limba franceză de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Editura Nemira, Bucureşti, 1999;

Durand , Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* Traducere din limba franceză de Marcel Aderca. Postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Universul Enciclopedic, Bucureşti, 2000;

Durkheim, Emile, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Traducere de Magda Jeanrenaud şi Silviu Lupescu, Prefaţă de Gilles Ferreol, Editura Polirom, Iaşi, 1995;

Eliade, **Mircea,** *Sacrul si profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005;

Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere,* traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2008;

Eliade, Mircea, *Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios.* Traducere de Alexandra Beldescu, prefaţă de Georges Dumezil, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994;

Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioas.* Traducere şi postfaţă de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978;

Ferraris, Maurizio, *L'Immaginazione,* Ed. Il Mulino, Bologna, 1996;

Le Goff, Jacques, *Pentru un alt Ev Mediu*, vol. I-II, studiu introductiv, note şi traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986;

Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, note şi traducere de Marina Rădulescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991;

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Cuvânt înainte şi traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1984;

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Traducere de Ilie Gyrcsik şi Margareta Gyrcsik, Editura Amarcord, Timişoara, 2001;

Sarte, Jean Paul, *L'imagination*, PUF, Paris, 1991;

Sarte, Jean Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 2005;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, în românește de Muguraș Constantinescu. Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Viaţa imaginilor*, în românește de Ionel Buşe, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Sacrul*, în românește de Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000;

Wunenburger, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, PUF, Paris, 2003;

BUILDING A SCHOOL CULTURE AND BEING PROACTIVE IN REMOVING BARRIERS AND OBSTACLES THAT LEAD TO EXCLUSION

Magda-Elena SAMOILĂ
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Deviant juvenile behaviour is increasing proportionally with the decreasing educational control, whereas the urban areas are more exposed to antisocial actions, compared to the rural ones. If in the past, sociologists considered as necessary a certain level of anomie to support the social balance, today, the reverse of the normal-abnormal dichotomy draws a question mark. For this reason the sociologists introduced the concept of juvenile pre-delinquency, defined as all deviant behaviours of young people, without harmful content, that lead to antisocial acts. The purpose of the program detailed in this study is to bring together the educational services in order to adopt a set of preventive measures, and practical approaches aiming at reducing deviant behaviours among juveniles.

Keywords: socio – educational strategies, classroom behavioural strategies.

1. Introduction

The concepts used for defining the category of disabled people are: *deficiency, handicap, disability, special needs*. While *deficiency* means the absence, loss or alteration of an individual's structure or function (anatomical, physiological or mental) – generated either by the genetic inheritance, a disease, an accident, or the negative environmental conditions throughout the development period, particularly the psychological and emotional ones. The *handicap* is more related to the social disadvantages that trigger the loss or limitation of an individual's opportunities to reach the same level of social life as the others. *Disability* refers to the result of a complex relation between an individual's health condition, the personal aspects and external factors (OECD, 2007). Due to this relation, the impact of different environments on to the same individual may vary considerably.

The phrase *special educational needs* (SEN) assumes the existence of educational needs in addition or complementary to the main educational goals and adjusted to the personal specifics (UNESCO, 2009). SEN also implies a comprehensive assistance, including, firstly, the educational aspects, and secondly, the medical and social ones. The SEN concept became one of UNESCO's terms as an indicator of the child and community centred education. The children with SEN are those whose special needs are of educational nature, and mainly generated by intellectual, physical, sensorial, language, social, emotional and behavioural deficiencies, either single or associated, regardless the degree of severity. A wider semantic area (OECD, 2007) also includes, beside the abovementioned criteria, the following: children coming from disadvantaged social environments and families, institutionalized children, pre-delinquent or delinquent, children belonging to ethnic or religious minorities, homeless children, physically or mentally abused children, children with chronic diseases (TBC, HIV-SIDA, diabetes etc.). In the absence of a proper approach to the special educational needs there are no real chances to ensure equal opportunities, and the premises for accessing, participating and integrating in school and social environments.

Walker (1998) makes the distinction between two apparently synonymous concepts: *integration* and *inclusion*. The integration of children with special educational needs envisages their insertion into the public education system and provision of support for

adjustment and networking. The inclusion involves structural and functional changes on both sides: for those to be integrated, and for those who accept/include new students in their environment. The *Salamanca Statement* (1994) stipulates that common inclusive schools are the most efficient means for combating discrimination, as they build welcoming communities, an inclusive society and provide education to all people; moreover, they ensure an efficient education and, eventually, the added value of the entire educational system. The first requirement addressed by the inclusive education consists in reducing exclusion until eradication. The inclusive school is affordable, and fulfils its mission of being available to all children in order to make them acquire and improve the skills essential for social integration, and the development of education must be headed towards shading away the differences and erasing gaps.

2. Models for organizing the education of children with special educational needs

Kugelmass (2004) identified two fundamental models for organizing the education of SEN children. The first model centred on *selection, separation and segregation* is grounded on the thesis on differences imposing a tailored teaching process. Students are selected using the school results criterion. The basic social and educational thesis of this model consists in including children in public schools, while their failure to adjust leads to the enrolment in special schools. The model corresponds to the *individual perspective* (OECD, 2007*)* of approaching education which defines the school difficulties in terms of personal features (deficiencies, particular mental aspects). Children with similar problems learn together in groups, classrooms or special schools but they are considered *different* from the *normal ones* in terms of benefits from the common educational forms. According to this perspective, the educational process is based on labelling and segregation (Rix, 2009). The most concerning peculiarity of labelling is related to the attitude of others that leads either to overprotection, indifference, isolation or mistreatment.

The second model, the *inclusion* one, is based on the philosophy encouraging the development and expression of children's capacities in social contexts. The basic social and educational thesis on this model consists in adjusting the school to the child and, correspondingly, the equal treatment based on teaching about positive discrimination and fair play. The acceptance of disability concept eliminates the possible segregation and promotes the existence of differences between people with the purpose of cohabitation. The differences impose more normal and specific solutions, in compliance with the individual adjustment and development needs. This approach generates the need for a very flexible curriculum adjusted to the real learning and development possibilities of all children, as well as for an efficient infrastructure of support services. The model corresponds to the *curriculum perspective* in education, defined in terms of tasks and activities designed for all children. All persons may face difficulties at school, and such difficulties are generated by decisions and/or tasks insufficiently adjusted to the pupils' needs, thus leading to specific intervention, recovery, improvement ways for the educational process. Concrete interventions improve the efficiency of all educational diligences. The diversity of pupils is a resource whose best use facilitates the school integration opportunities of all those facing learning difficulties.

According to OECD (2007), the elements facilitating the school inclusion focus on three dimensions: *culture, strategy (education policy) and practice*. *Culture* refers to how the inclusive education philosophy is shared by all teachers in a school and can be observed by all the school community members. Building a school culture must become a process as important as those of teaching knowledge and developing skills. Such philosophy may consequently form the grounds for developing new strategies and making actual decisions on practice. This dimension refers to both the reality of a school and to its image seen from outside. *Strategy* refers to placing the inclusive approach at the core of school development in order to make it visible in all measures taken and not as a new distinct strategy. The concept

of inclusive education must be present in all school planning documents. *Practice* refers to ensuring the presence of school culture and inclusive policies in classroom activities. The teaching-learning activities must encourage the participation of all people in the educational process.

3. Causes of delinquent behaviour

The juvenile delinquent behaviour is increasing proportionally to the decreasing control over education, urban areas being, in this regard, more exposed to antisocial actions than the rural ones. If the sociologists considered necessary the existence of a certain level of anomia to support the social balance, the disproportioned normal/abnormal ratio nowadays is raising question marks. Delinquent actions consist in: aggressive behaviours, hyper-motivation, lack of self-confidence, communication deficiencies and blockages, anxiety, depression, fear, suicidal attempts, runaway, wandering, integration into gangs, regular consumption of drugs, alcohol and tobacco. These elements lead to failure to adjust, low learning performance, school abandonment. The abovementioned conducts are not delinquent per se, as they breach no penal laws but jeopardize those committing such actions. Despite the absence of a pathology, these conducts may represent real *opportunities* for committing delinquent actions of penal nature, and symptoms of a potential *delinquent career*. For this reason, the sociologists introduced the concept of *juvenile pre-delinquency* defined as the set of deviant behaviours in youth that might lead, under specific circumstances, to antisocial acts.

Joining educational services in order to adopt a set of measures for both prevention and intervention purposes, aiming at reducing deviant behaviours among minors, represents a pre-requisite for the development of programmes adjusted to the typologies identified.

The issue, although imposed, in most of the cases, by poverty and the proximal social model, is, in fact, the inadequate education or its absence, and the deficient reference of such children to the norms.

There have been noticed two categories of *causes* leading to deviant behaviours: *the family environment* assessed based on: the use of rewards and sanctions, the changes in family life organization following the divorce, the conflictual, immoral, or excessively permissive context, divergent educational methods, lack of authority, parents' attitude of indifference / autocracy/tyranny; *social and economic aspects* like the decreasing living standards, the increasing unemployment rate within the family, misinterpretation or absence of certain norms, weakening social control, discrepancy between purposes and legal means to satisfy personal needs, caused by social inequalities, different social classes, the decreasing prestige and authority of social courts.

The collection of information necessary to build a solid system of values, to develop the self-esteem and the respect for the others, and skills that contribute to the subsequent development of the child in the society, represent aspects related to a final customized educational programme.

4. Educational activities from the curriculum perspective

The concept of curriculum includes the set of strategies defining and developing the contents of formal and informal education, and the educational framework is the document allowing schools to develop their own timetables in order to cover all subjects, that also meet the learning and development needs of all pupils. This context requires the selection of a flexible curriculum that allows the adoption of a customized methodology according to the learning and networking difficulties of the children with deviant behaviours, on the one hand, and the involvement of experts who provide learning support, specific compensation and recovery therapies, school counselling. Pupils are entitled to study all subjects and to

participate in all school activities, and the strategy for the elaboration of the curriculum must focus on the diversity of all pupils in terms of achievements and deficiencies. Therefore, the school must have an efficient policy for decreasing the absenteeism and expelling rates, the number of situations when pupils are being intimidated or abused.

The actual intervention methods must be selected in compliance with the existing human and material resources, and the learning and socializing difficulties of pupils with deviant behaviours.

The evaluation system should accurately assess the results. It is desired that *inclusive* criteria are as important as the *selective* ones, because the former envisage the number of children integrated in inclusive schools, the number of children who have been helped to avoid school failure, the number of children who improved their school performance. Aspect like development and social and professional integration of students should become priorities, not their academic competences. The evaluation methodologies, for schools and instructors, should envisage the increased access of children to education by measuring the indicators of school progress. Cozma and Gherguț (2000, p. 119) consider that the assessment of children included in integration programmes should not focus only on giving grades or scores (…). It should be descriptive and centred on behaviour, attitude, reactions that justify the levels of integration and adjustment.

There are two categories of instructors who work with children with special educational needs in public schools: school teachers and specialists like assisting teachers, teachers of specific recovery and compensation therapies, school counsellors, and psychologists. The support services dedicated to children with deviant behaviour integrated in public schools should be developed with the help of specialists with special professional training. Moreover, the teachers from public schools should attend training courses on the education of children with deviant behaviour with a focus on the following topics: causes and forms of behavioural handicaps, their impact on school, social and professional performances, prevention, education and integration of pupils with deviant behaviour in the social life. These are the premises facilitating the school re-insertion of this category of pupils. For this purpose, the instruction will be approached from the deficient pupil's perspective, not that of the teacher running educational activities in classrooms with homogenous or pseudo-homogenous pupils (Gherguț, 2005. p. 19).

The teachers and the support staff may run the following activities designed for SEN children: to identify the specific support needs; to elaborate the tailored intervention programme on education with short- and medium-term priorities, depending on the preferences and difficulties of children; to define the work methods for certain chapters, topics, lessons, learning sequences; intervention activities for recovery purposes focused on the existing curriculum in informal contexts (the resource center of the school, trips, etc.); to evaluate curricula and make adjustments and re-adjustments to the deficient areas.

With regard to the other categories of persons interacting with SEN children, there could be initiated activities *for other children in the school* – counselling on the acceptance and integration of children with special educational needs; facilitating interactions with the pupils from the target group through *peer-education* activities, learning in support groups; *for the community members* – awareness and information about the problems of SEN children, their integration in public schools, the role of various institutions in supporting the integration programmes, and in promoting the principles of inclusive and non-discriminatory education.

5. Conclusions

The relationship between partners should be based on cooperation, consistency and coherence in decision-making, where the relationship between parents and the provider of education plays a major role in the achievement of a successful educational development of

the child. Thus, by promoting the idea of inclusive society, the school will prove its usefulness and necessity; all the actions that improve the living standards of disabled persons lead to the settlement of a flexible, open and inclusive society. The pre-requisites for becoming an inclusive school include the teaching of strategies necessary to solve daily problems based on cooperation and solidarity, where the teaching-learning process is simultaneous and each student *learns how to learn*, without using competition and arbitrary hierarchy-based criteria, but the respect for the others and their acceptance.

Acknowledgement: This study was conducted in the Department for Interdisciplinary Research in Social Sciences and Humanities and was financially supported by research funds of the "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi, Romania.

References:

Cozma, T., Gherguţ, A., 2000, *Introducere în problematica educaţiei integrate,* Editura Spiru Haret, Iaşi, p. 119

David., C., L., 2002, *Learning Theories, A to Z*, Oryx Press, Westport, London

Encyclopedia of Educational Psychology, 2006, SAGE Publication

European Agency for Development in Special Needs Education (ed.) , 2005. *Inclusive Education and Classroom Practice in Secondary Education Summary Report*

European Agency for Development in Special Needs Education (ed.) 2007. *Lisbon Declaration*

European Agency for Development in Special Needs Education (ed.), 2009. *Development of a set of indicators– for inclusive education in Europe*

Gherguţ, A., 2005, *Sinteze de psihopedagogie specială, Ghid pentru concursuri şi examene de obţinere a gradelor didactice,* Editura Polirom, Iaşi, p. 19,

Kugelmass, J., 2004 *What is a Culture of Inclusion*? School of Education and Human Development Binghamton University, USA.

OECD, 2007, Education Policies for Students at Risk and those with Disabilities in South Eastern Europe: Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Kosovo, FYR of Macedonia, Moldova, Montenegro, Romania and Serbia, Synthesis Report, Paris

Official Journal of the European Union, 2006, *Key Competences for Lifelong Learning*

Rix. J., 2009, *Statutory assessment of the class? Supporting the additional needs of the learning context,* International Journal of Inclusive Education, Volume 13, p. 253 – 272

Rix. J., 2009. *Statutory assessment of the class? Supporting the additional needs of the learning context,* International Journal of Inclusive Education, Volum 13, p. 253 - 272

Soriano, V., Kyriazopoulou, M., Weber, H. and Grünberger, A. (eds.) 2008. *Young Voices: Meeting Diversity in Education*, Odense: European Agency for Development in Special Needs Education

The Salamanca Statement and Framework for Action on Special Needs Education, Adopted by the World Conference on Special Needs Education: Access and Quality, Salamanca, Spain, 7-10 june 1994

Thomas, A., M., *Studentship and Membership, Journal of Education*, University of Alberta, Summer, 1967

UNESCO, 2001, *Understanding and Responding to Children's Needs in Inclusive Classrooms, A Guide for Teachers*, Paris

UNESCO, 2009, *Policy Guidelines on Inclusion in Education*, Paris

Walker, Kay E., Ovington, June A., 1998, *Inclusion and Its Effects on Students*, *International Journal of Inclusive Education*

Watkins, A. (ed.) 2007. *Assessment in Inclusive Settings: Key issues for policy and practice*, Odense: European Agency for Development in Special Needs Education.

THE CHARACTER ALTERITY. THE FEMININE

Lucian-Nicu RĂDĂȘAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The recent resurfacing of the concept of the Other has influenced the research of the feminine alterity phenomena seen as a body, edge or unknown. More or less critical debates put forward the need for a classification where the feminine is a marginal determiner. Philosophically speaking, the second term (irrelevant or just complementary) is treated in analogy with the feminine[1] *in any relationship and brings in sight the fact that the woman is unconditionally projected in regards to the male alterity, regardless of the form in which it manifests itself: family, religion, politics. The woman was placed under the concept of the Other, thus not being able to appear before the norm.*

Keywords: alterity, the Other, the woman, mentalities.

The recent resurfacing of the concept of the Other has influenced the research of the feminine alterity phenomena seen as a body, edge or unknown. More or less critical debates put forward the need for a classification where the feminine is a marginal determiner.

Philosophically speaking, the *second term (irrelevant or just complementary) is treated in analogy with the feminine*[2] in any relationship and brings in sight the fact that the woman is unconditionally projected in regards to the male alterity, regardless of the form in which it manifests itself: family, religion, politics. The woman was placed under the concept of the Other, thus not being able to appear before the norm.

Set under the *prejudice of the father's will*[3], the woman had adopted the male values and repressed her affective side, thus becoming like a robot in her attempt to be equal if not higher than the male prototype. This virile protest (Vasile Dem. Zamfirescu) did not come as an influence over the male element. Evolution has concluded that rights *cannot be conceived similarly to the male ones, not as opposite to male injustice*[4].

Postmodernity along with its transformations has lead to changes in life and in literature. Within the social universe, the feminine dimension maintains its enigmatic statute as a contrast to the mundane masculinity. We have, on the one side, the theoretical feminine identity and on the other, the approaches which harvest mentalities, attitudes and vices.

We may notice the intentions made on behalf of alterity in order to become more valuable, in order to rise in so as to fulfil the pre-defined roles. Thus, the need to build relations as well as the approach of certain attitudes in an equal fashion are born. The suggested discourse leads to a rebirth which does not take into account patterns and the dynamics have an identity of their own.

Strictly literary speaking, the woman can impose a re-examination from the point of view of some complex aspects such as: centre/edge, order/chaos, spirit/body, emancipation/sexuality. The appeal towards the concept of order, meaning, image has lead to

[1] Gatens, Moira, *Feminism şi filosofie. Perspective asupra diferenţei şi egalităţii,* Traducere de Olivia Rusu-Todoran, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 12.
[2] Gatens, Moira, *Feminism şi filosofie. Perspective asupra diferenţei şi egalităţii,* Olivia Rusu-Todoran, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 12.
[3] Ibidem, 13
[4] Updoke, John, *O lună de duminici*, traducere de Teodor Fleşeru, Ed. Univers, Bucureşti 2009, p. 132.

the appearance of a positive cultural construct and a relative authority. Evolution is also owed to divergent elements, tense periods and undermining.

Feminine alterity has a catalyst role in the evolution of various spheres of knowledge and *between his-story and her-story there will still flow a lot of ink and blood...*[5]

Regarding images of alteriy, we can encounter quite a few characters which were built to shape a complex and modern problematic landscape in the works of Eugen Barbu.

One of the relevant themes from the works of Barbu is that of the construction of the Edge seen as a reflection of the middle world, individualised and cultivated. Along with this theme, the narrator also puts forward an image of the Other seen in the construction of the characters, places, events. Those who cannot find their role in the centre of the world retreat towards the edges in order to better fit into the setting. *The author reveals the secrets of a world – of a world found (apparently?) at the edge. Here the competition for power goes through moments which we can find in the centre of the world [...] constructs cornerstones, techniques, symbols of power which hold the balance between centre-margin.*[6]

In the novel Groapa, the theme of the *Margin* – of the other *centre* portrays Stere who *will build a home here, will discover his wife, will gather all sorts of characters around him who will make the setting more lively. But also the thieves will make their appearance, will create a hierarchy – will establish themselves as holders of a science of life.*[7]

The founder of the Edge – the vast and empty field of Cuţarida is Grigore together with his wife, Aglaia: when Grigore brought his wife here and a shovel to dig shelter there was nobody around. For an entire year he guarded by himself the surroundings of the pit and its deep mouth.

Literary critics consider Grigore to be a founder or a master of this settlement, leaving Aglaia in the shadow despite the fact that she, by means of her actions, is the one who contributes the most to the area's evolution. The feminine presence is foreshadowed by the male counterparts.

Instances such as her participation as a matchmaker for Stere or at the wedding or as the parson gathering the gifts are the ones that turn Aglaia into a positive copy of the sense of closure brought about by the presence of that place filled with negativity

The character is always in relation to her original space, namely the *pit*, everything is put into perspective based on the desired social opportunity. She always sees in Stere an extension of herself and fights for his wellbeing. Although a feminine character, Aglaia, channels her lacks and frustrations into Stere so as to perceive him as an extension of life itself in that marginal space which was artificially built due to the evolution of the *centre* and the movement of the waste towards the edge of society, both material and social.

The writer created Cuţariada as a degraded universe, where the social laws do not apply, but only in passages where it is seen as an alternative of the civilized world, for example, of the next door neighbourhood Griviţa. Next to Aglaia we find Lina, a character whose evolution can been followed throughout the novel, from the fragile girl being raised under her father's authority until *coana Lina* who ends up representing (as G. Călinescu notices while analysing *)* two working arms, a small fortune and a baby maker. Lina, as a character, does not evolved by herself, but only as a couple together with Stere. The two form an entity which in the novel is presented under the form of the base, a base which would be useless without the human element.

It is with a rare capacity to conceive a world that the author creates Lina out of the most humble of fabric, giving her life within the pages of the story, when she is either seen up

[5] Pop, Delia, *Alteritatea feminină în epoca postmodernă* in „Nord Literar", noi-dec., 2009.
[6] Ungureanu, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Ed. Aula, Braşov, pp. 380 – 382.
[7] Ibidem, pp. 380 – 382.

close and personal or from a distance as part of the general setting of ghetto colonists. The place kills all hopes and Lina can only submit to this rule.

The feminine element is always part of the greater relation established for every character between *harshness* and *kindness*, *ideal* and *real*, between the *mask* the characters wear and their true nature; the character is seen from the point of view of this *tragic horizon* and less from the image of social reconstruction, with all the picturesque and colour this involves: since this novel is about analysis, with a realist form which only helped at the beginning when a new epic space and identity was for out contemporary epic prose was set. The truth of the souls can survive longer than the social structure , which is constantly submitted to change and made in actual due to the social evolutions.

In *Principele* Barbu creates an alternative, a parallel world; although filled with details of the respective epoch, the novel does not offer any precise coordinates, no real names, no chronology, no determinations of any kind. The space becomes a place of the worldly, properly adapted at that time. We have the worldly on the one hand and the lack of spirituality on the other and these two aspects create the sensation of a time which is undefined as being modern, open and current. Even if the space is a vast one, we are dealing with an *Edge*, the place where the fanariot era rulers are dumped and where they build a world as they see fit, according to their often sick mind. History is used only as a pretext and the result is a parable in order to make the moral that more bitter and the geographic space, which is a mixture of byzantin-fanariot elements as well as western influences becomes an object of multiple prospects.[8]

The novel can be seen as a syntheses, a story where the historical data gives emotional value. What really shocks us is not the historical fabric, but the way in which the author sets it into reality, the contrast between luxury and decadent love, with a hint of animality while the breath-taking situations lead to agony and collective death. The essence can be found on the symbolic and metaphoric level.

The characters are build with great attention to details, being most often seen during their moments of vice, covering the filth with velvet and the vices with refinement. What is interesting is the name given to the characters: năimiții (the servants), scurșii (the leaches), invertiții (the gays), tălănițele (the whores), cățelele (the depraved, evil women). The feminine element is constantly oscillating here between traits belonging to the newly rich and and moral decay; nothing is based on rules or norms and the despair in the face of death brings out the *monsters* within. Moral decadence can be followed throughout the novel and under the most diverse of ways thus representing the change of rhythm and causing the evolutionary process to stop.

By using the antithesis from the first to the last page, the writer creates a world of contrasts from the beginning of the novel when the closeness of death is in contrast to the characters' reactions. The despair becomes grotesque; prisoner of a strong *historical curse*, this world is one of endless fall, transcendence and infinite collective loneliness. Sick to its core, it finds itself completely seduced by the perverted results, by the dissolution of its final principles. One can truly find here a late Byzanthium after Byzanthium, fermenting in useless cravings for vanished glory and filled with vice, boiling in *sleep* and *death*, slowly drowning into nothingness.

With no past, future or real connection to the present, the feminine appearances in the novel are only cold shadows, aware however of the brief existence, the living dead, who long after damnation and personal hell with an intensity worthy of Dante which at times leads to madness and despair. Caught in their nuptial dances, overwhelmed by their lust, these characters evolve in a *tempo* pase which provide a hint of colour to the story, but the sex, gold

[8] Ciopraga, Constantin, *Princepele sau despre tragicul istoriei*, in „Romania literară", nr. 21, 1971.

and power are only useless attempts to break the monotony of their horrid condition. Although they appear in memorable portraits, the characters ar not just the backbone of the book, but also a paste meant to fortify, in a subtle and discreet manner, elements from which a new *round* yet *open* world is revived.

Barbu attributes the characters to the identity theme. Everything is possible since the action is not submitted to the *norm* of reality: the apparition of the *messer* represents the projection point of alterity, as opposed to Malamos. The messer is the *fatal man*[9], his forces are a result of feminine attributes; his feminine grace is a projection in the sphere of alterity of the masculinity of the Prince, the person in control. The moment of their meeting is a *coincidentiaoppositorum*[10].

Evanghelina, who sees messer Ottaviano as a woman by blood, is loyal to him. The mistress of the palace and the shaper of the Prince gives up in the face of a greater but also more dangerous force. The *charm* of the messer stands perhaps for the most important power, that of convening by means of sexuality because it brings together male violence and female persuasion.

In order to see her son on the throne, the *sublime lady* must give up on her own identity and make numerous compromises. In order to reach her goal, in the suburbs of Fanar, she sells herself for *pleasure*, using any means necessary to succeed through her son and ends up projecting her dream onto her only heir.

The *goal* – understanding and living up to it, submission and domination of a *conscient* and *instinctual* nature – create distances between the social and political levels and also from knowledge itself; thus, perspectives relating to the moment of power manifestation divide the characters in *experienced* and *novices*. The *messer's* achievement for the Prince is the *feast* at Mogosoaia which represents a *triumph of intelligence*, of the conceptual model devised by Ottaviano in his room whereas for the spectators the *pagan carnival* is a *show*, an entertainment devised to satisfy the eyes and instincts. Two typical reactions from two typical characters are: *This will be liek a fairy tale! Whispered the mouths of the women* and *Did we pass the Styx? Asked the messer*. Between the reactions of the participants and the Prince's question: *Did we pass the Styx?* lie two categories of characters – experienced and novices which stand for the dynamics of transforming the work in a *piece of art*. It is within this sphere that all the gestures of the characters and they conducts are recorded.

Decadence is the main word used to describe the characters, especially the feminine ones, which lack a moral compass, a knowledge of good and evil. It is in this pit of history that prejudice is not assimilated in the process of socializing, of claiming norms, values, models of thought and conduct. The *Self* represents the edge of the individual and in this case it is synonymous with a dehumanizing process. The setting becomes shapeless as the participants become lost in the pleasures of the body.

The instance of the messer, this time a masculine one, it that of a leader in the rite of passage over the Styx[11], much like Charon[12]. The failure is due to his falseness. He is like a *catfish*, an ideal towards which the Prince is inclining but which can bring him his doom.

---

[9] Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 43.

[10] *Ibidem*, p. 44.

[11] The Styx is a river whose name is known by many but the story behind it is not that popular. It is a river which separates the living from the dead. Styx is said to go around the realm of Hades (hell or the underworld) nine times. Its name comes from the Greek word sturgeon, which means hate. Styx is the river of hatred. The river is so respected by the gods in Greek mythology that they make life oaths just by mentioning its name. One such instance can be found in the story of Bacchus-Ariadne where Jove confirms with an irrevocable oath, mentioning the river Styx.

The internal alterity of the messer must be understood as a disparity between the real attitude and the amplitude of emotions towards which he is opening up as a sign that we are dealing with a plural number of meanings, therefore alterity. The other would be the image which is eluding, of that which is hidden in the depths of the being or, as Henry Wallon names it, „ce fantômed'autruiquechacun porte en soi". This internal duplication is considered, psychologically speaking, an internal system differentiation which represents one of the dimensions of the personal identity and brings forth the problem of existing bonds between the unity/diversity of the self, based on multiple identities.

Both perspectives can be found in equal measure in the field of the character's *internal* alterity. The freudian concept of personality division is representative for the first instance. The existence of other personalities, apparently separate and autonomous, who alternate their control over the individual's conduct, such as the inclination towards drag raises questions regarding the psychological unity and the structure of the conscience. These conducts are part of a series of anomalies and diseases thus giving birth to the revelation of the alterity.

Such alternations between male and female can be found in the case of the creative act where inner alterity of the self is particularly understood as a creation game, playful in nature[13]. The analysis of this aspects puts forward a theoretical block which derives from the traditional approach of the problem, according to which the creative artist, psychologically speaking, cannot be anything other than divided, and a division of the self cannot exist from an axiological point of view thus becoming a medical curiosity. Man's internal alterity must not be mistaken for the external one of the artist, of the creative self. The second may be alienated, thus raising questions regarding the psychological unity of the person, the second is a release, a catharsis, and remains faithful to the unified self.

The two functions of society: *to integrate and to humanise*[14], raise the ethical issue of alterity, of the individual relationship between I and Other, a relationship which is analysed in contradictory terms. Despite the differences, there is a *general need for the Other*, defined by St. Augustin-Doinaş in terms of a paradox which surprises the dimension of the original alterity, an inner alterity: *we are not truly social until we admit the influence of others within us*.[15] Apart from revealing this conflict between society, alterity also refers to an entire body of differences: different spaces and landscapes, a fact which has determined Lucian Boia to define alterity as one of the basic structures able to cover the essential of a paradigm which was applied to historical evolution.

The *Other* is most often a real person or community seen through the grid of imagination. Beyond the real world, deformed by the imaginary, a fiction can exist.

---

[12] Charon is the old oar who carries the dead into the underworld across the Styx where the doc Cerberus – having a dragon's tail, guards the entrance and allows entrance but not exit. This is a wrong conception. Actually, Charon goes across the river Acheron, where Cerberus stands guard for eternity. Also, Charon also leads the souls of those who are properly buried – with a coin (named oboe) placed in their mouth during the funeral.

[13] *Alteritatea ca joc creator*, in: *Secolul 21: Alteritatea*, nr.1-7, 2002.

[14] Solomon Marcus, *Sorin Alexandrescu, unul de-ai noştri* , in Observatorul cultural, nr.130, 2002

[15] Going from the idea that mankind is defined by a social dimension, which is necessary to the human being, Stefan Aug Doinas admits the existence of a fundamental alterity, which involves a relation with the Other. Society has a double role: to integrate, this meaning the individual can find among others what he is missing and thus can become more accomplished and to humanize, which means that man becomes whole by developing specific activities within the social realm. Ştefan Augustin-Doinaş, Eu şi celălalt în Secolul 21: Alteritatea, nr. 1-7, 2002.

Regardless of this, the formulation of alterity always stays the same: *projecting upon the Other our own ghosts and desires.*[16] Eugen Coseriu's theory regarding alterity is supported by this new view, which defines the sense of *alterity* in different manner than the aesthetics of reception, where alterity means the fact of being something else : the Other is not foreign, it is another I.

The character's language is actually *for someone else and belonging to someone else*, it is the author's theme, and the subject which gives birth to language is not – like in science or art – an absolute and universal subject, only set in relation to the created object or which assumes responsibility for all subjects; actually it is both the *central subject* and acknowledges itself as the *I* in language and always admits the existence of a *You*[17] with whom it communicates. When the talking subject becomes the *Self*, as per Coseriu, the great mystery and the basis of language is created – a fact which leads to the overcoming of the rift between I and the Other.

Alterity, as a main theme of the author, can be found in *Amantul colivaresei* where Radu Aldulescu's wretchedness is of a political nature not because it is merely based on beautifying an obscene reality, but because it relies on the values of the style in a context where style is one of the author's least concerns. Aldulescu's text is not original, filled with changes in tone, using indirect speech and free in order to put forward expressive virtues and to generate a great narrative force.

Aldulescu builds marginal characters, a marginal world, a marginal setting. The entire narrative is a struggle for self discovery; both the main character as well as the others are in a strange situation, running through life without a specific goal. The bonds between characters are most often strange and illogical, from Limping Bica to Dorina – all the feminine characters are only complementary figures within the structure of the novel. They are build as expandable characters and lead their lives without any serious issues; the socializing effect is a welcomed one. The centre is made up of the character's mother, namely Aura Cafanu, who represents the support as well as the binding element in his life as she is the one who always provides help and to whom he always returns. Regarding the characters, the narrator does not criticize them, but only accompanies them under the form of a saddened *you* – he can also be found in their thoughts, trying to understand and, at times, provide excuses for their attitudes. The closeness is so great that it generates confusion and a general state of discomfort. Good and evil intertwine as the world becomes a homogenous mass, whom which one cannot escape. Good and evil cannot be found in their pure states in the text. They cannot be distilled or extracted as such. There is no struggle to find one's identity as this general state of being cut off leads to an identity loss. Events start to speed and the fiction tends to dissipate all facts in all directions thus making the rhythm and coherence of the narrative more visible: storms and fights, boxing matches in the ring and beyond it, episodes from the army as well as from other prison colonies (the Mosneni unit, Viezuroaia, Policolorul, 23 August), passing loves and speedy hook-ups, progressive starvation and sickening fullness, a whore, Bica, with a wooden leg who is marked by 40 soldiers and a circus artist, Athena, with this clenched who treats men like tamed animals, close friendships which become gay relationships and hatred; many memorable characters, starting, of course, with the protagonist, Dimitrie (Mite) Cafanu and ending with Carnu from Brăneşti, *beggar, would-be prophet and artist*. Put together, all these fragments and epic strips form a potpourris of colours without becoming a kitsch, as they all have the same texture. The epic consistency is all about talent, the writer's brute force

[16] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2000.
[17] Eugen Coşeriu, *Alteritate, toleranţă şi masochism*, in Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară, nr. 3, 1997.

and well as a bright mind without which it would have not been possible to build such a novel.

REFERENCES

1. Antohi, Sorin, *Utopica*. *Studii asupra imaginarului social*. Bucureşti, 1991.
2. Blanchot, M. *The Infinite Conversation.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
3. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas,2000.
4. Buber, M. *Eu şi Tu.* Bucureşti, Humanitas, 1992.
5. Codoban, A. *Filosofia ca gen literar*. Cluj-Napoca, Dacia, 1992.
6. Corbea, Andrei, *Ego, alter, alter ego*, Iaşi, 1993.
7. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, Polirom, 1998.
8. Deciu, Andreea, Nostalgiile identităţii, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001;
9. Fiala, A. *Tolerance and the Ethical Life*. New York, Continuum, 2005.
10. **Gugu Silvia, Călin Dan, Florin Tudor**, *Contemporary*, Bucureşti, Simetria, 2005.
11. Hours, Bernard, *Ideologia umanitară sau Spectacolul alterităţii pierdute*, Iași, Institutul Europan, 2010.
12. Levinas, E. *Apropos of Buber: Some Notes.* în *Outside the Subject*. London, Continuum, 2008.
13. Levinas, E. *Existence and Existents.* London. Kluwer Academic Publishers, 1988.
14. Liddicoat, A.J. *An Introduction to Conversation Analysis.* London: Continuum, 2007.
15. Marian, Rodica, *Identitate şi alteritate*, Bucureşti, Ideea Europeană, 2005.
16. Marinoff, L. *Înghite Platon, nu Prozac.* Bucureşti, *Trei*, 2009.
17. Martin Buber, *Eu şi Tu*, Bucureşti, Humanitas,1992.
18. Nancy, J.L. *Being Singular Plural.* Stanford, Stanford University Press, 2000.
19. Nemoianu, Virgil, Postmodernism & Cultural Identities. Conflicts and Coexistence, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2010;
20. Pichois, Claude, Literatură şi progres. Viteză şi viziune a lumii, Traducere, prefaţă şi un capitol privind literatura română de Dim. Păcurariu, Ed. Univers, Bucureşti, 1982;
21. Rădulescu, Monica, Realms of Exile: Nomadism, Diasporas and Eastern European Voices, Lexington Books, USA., 2002;
22. Simion, Bărbulescu, *Din perspectiva alterităţii*,Scrisul Prahovean – Ceraşu, 1999.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

ROMANIAN LITERATURE IN HIGHSCHOOL TEXTBOOKS. DISTRIBUTION AND REPRESENTATION

Simona FORTIN
University of Bucharest

Abstract: This article aims to analize how the writers are distributed in the Romanian language and literature textbooks for highschool and also to study their representation. For a more broad coverage, the study is based on analysis of 24 of the alternative textbooks, that are currently in use. Moreover, it was also considered, in relation with the baccalaureate, the very close and important connection that exists between textbooks and curriculum

Keywords: Textbooks, distribution, representation, cultural dimension, writers.

Modul în care manualele prezintă lumea, prin „lume" înţelegând spaţiul culturii şi al literaturii române, în principal, şi cu câteva incidenţe din alte literaturii, se constituie, pentru cititorul în formare, care este elevul, ca un dat al realităţii. Organizările manualului pot să fie directe şi indirecte. Nu există niciun argument care să ne facă să credem că cititorul, care este copilul, reacţionează mai puţin prompt la joncţiunile directe decât la cele indirecte, cu condiţia ca ele să fie suficient de repetate sau de apăsate, pentru că repetiţia pare să fie cel mai eficient mod de impunere a unei idei, a unui concept. De aceea, în această prezentare vom încerca să decelăm ideile dominante care se desprind din organizările pe care le propun manualele şi cum se reflectă ele pentru cititorul mediu, care este copilul.

În demersul nostru vom folosi atât abordări cantitative, cât şi abordări calitative. Două ramuri ni se impun a fi extrem de importante în această constituire a câmpului cultural, numit literatura română. În primul rând se delimitează domeniul sau zona autorilor. Manualele nu insistă neapărat pe acestă zonă; impunerea unui autor nu reprezintă un obiectiv al programei şcolare, însă insistenţa noastră provine din faptul că individul reţine mai degrabă persoanele, decât conceptele. Sesizăm lucrul acesta şi la nivelul cel mai de jos, cel mai scăzut al receptării culturale, anecdotice, în care indivizi care nu au niciun reper cultural reţin totuşi nişte elemente, cum ar fi autori precum Ion Creangă sau Mihai Eminescu. Deci numele funcţionează ca nişte cârlige culturale. În al doilea rând, ne-au interesat în mod deosebit elementele care ţin de organizarea unor concepte sau a unor perioade şi, abia în al treilea rând, elementele care ţin de o problematizare mai înaltă a unor dileme etice, rezolvări de probleme, luări de atitudini. Acestea sunt, în general, mult mai puţin parcurse, se formează mai greu şi este îndoielnic că absolventul nostru mediu de liceu poate demonstra asemenea competenţe de lectură.

Într-o prezentare sumară, de-a lungul celor 4 ani de şcoală se studiază un număr de autori, care variază. Aşadar, în clasa a IX-a am înregistrat 101 autori, în clasa a X-a – 55, în clasa a XI-a – 72 şi în clasa a XII-a – 167 de autori. În total ar fi 275 de autori. Aceşti autori se împart, sau îşi împart un număr de texte, după cum urmează: 188 de texte în clasa a IX-a, 118 în clasa a X-a, 195 de texte în clasa a XII-a, 531 de texte în clasa a XII-a. Totalul de texte prezentate, ţinând cont de anumite ambiguităţi, ar fi între 1020 şi 1035, în timp ce numărul total al autorilor ar varia de la 275 la 167 de autori, obţinându-se o medie de 3,76. Deci, un autor ar fi prezent, în medie cu 3,76 de texte. Bineînţeles că raportul acesta are o valoare statistică, majoritatea autorilor, aproape 2 treimi, sunt prezenţi cu un singur text, autorii de texte lirice sunt net favorizaţi: dimensiunea poeziilor face ca un autor să poată fi reprezentat

cu mai multe texte, în timp ce, numai ca excepţie, autorii de proză şi, mai ales, autorii de proză de mare întindere, sunt prezentaţi cu mai mult de un roman. Există o singură excepţie, un singur autor care este prezent cu 2 romane în acelaşi manual, este vorba de Marin Preda, care este prezent şi cu „Morometii" şi cu „Cel mai iubit dintre pământeni", într-un manual de clasa a XII-a. În privinţa repartiţiei pe genuri, din aceste nume 132 sunt autori de opere lirice. Precizăm că numărul total al autorilor a crescut la 284 în măsura în care am împărţit autorii, i-am dublat dacă acopereau mai multe genuri. De exemplu, I. L. Caragiale este prezent de 2 ori, pentru proză şi pentru teatru, la fel Marin Sorescu pentru versuri şi pentru teatru, Lucian Blaga pentru teatru şi pentru lirică, Mihai Eminescu pentru proză şi pentru lirică, G. Călinescu pentru proză şi pentru critică literară. Împărţirea pe genuri arată, totuşi, o predominanţă a liricii. Din cele 284 de nume, care există după acestă numărătoare dublă, 132 sunt autori lirici, deci aproape jumătate. Am risca afirmaţia că persistenţa acestor autori lirici este oarecum crescută şi datorită faptului că poeţii se parcurg mai uşor, având texte de dimensiuni mai mici, care se reţin mai uşor şi pot să se bucure de o prezentare integrală. Nu există niciun text de proză, dacă exceptăm micro-romanele lui Urmuz, „Pâlnia şi Stamate" şi celelalte, care să fie prezent integral. Toate textele de proză sunt prezentate fragmentar şi, uneori, în fragmente atât de mici, sau cu nişte decupaje atât de ciudate, încât conţinutul devine oarecum misterios,ermetic. Chiar textele de mai mici dimensiuni, care se bucură de o prezentare generală, sunt introduse prin prescurtări, fragmente.

Pentru o cuprindere cât mai largă, am studiat 24 de manuale alternative de limba şi literatura română pentru liceu, dintre cele care sunt în vigoare în prezent, repartizate după cum urmează: pentru clasa a IX-a – 6 manuale; pentru clasa a X-a – 3 manuale; pentru clasa a XI-a – 6 manuale; pentru clasa a XII-a – 9 manuale.

Trebuie să menţionăm de la început că această repartizare nu are nicio relevanţă privind distribuţia reală a manualelor în mediul şcolar. Este o insatisfacţie personală a autorului acestui studiu faptul că nu a reuşit să obţină date concrete despre această distribuţia manualelor la scară naţională, pentru zone geografice, tipuri de şcoli, pe edituri şi autori, care ne-ar fi arătat în ce grad un manual se bucură de interesul elevilor de un anumit nivel. Pe de altă parte, modalităţile de prezentare ale manualelor sunt extrem de diferite. Există, spre exemplu, un grup de autori care produc manuale sub forma unor colaje, în care doar se enunţă tema ori se reproduce fragmentul din text şi apoi tot corpul lecţiei respective este prezentat sub forma unor citate din alţi autori. Citatele respective pot să fie foarte diferite ca întindere şi ca valoare, unele mai clare, altele ermetice, formate dintr-o singură frază, scoasă din context, ceea ce face dificilă receptarea lor; dar altele sunt nişte analize destul de ample.

O altă dificultate a fost dată de faptul că, uneori, este foarte greu de delimitat itemul static, de unde începe un concept nou sau un autor nou, cum trebuie să fie luate anumite părţi din textul manualului, dacă trebuie văzute ca unităţi separate, dacă trebuie văzute ca unităţi înglobate într-o unitate mai mare. Tocmai din acest motiv nu s-a putut realiza o prezentare strict cantitativă, cu un comentariu bazat pe date statistice.

O altă observaţie cu caracter general este varietatea conceptuală, deosebirile pronunţate între manuale, în ceea ce priveşte nivelul de exigenţe, metodele de abordare, fundamentele teoretice. Există manuale la care „predarea", transmiterea de cunoştinţe se face ex-catedra indiferent de tipul receptării care s-ar produce în cititor, generând impresia că este un discurs care se scrie singur şi se scrie pentru sine ca atare. Unele manuale dovedesc foarte bine adecvarea la cititor; acesta este antrenat tot timpul prin sarcini de lucru individual sau frontal, explicaţiile fiind corelate cu momentul concret al lecturii sau cu nivelul de receptarea al cititorului. Există manuale autoritare, direct sau indirect, şi altele care îşi propun să colaboreze cu autorul final. Manualele autoritare, de obicei, impun noţiunea sau conceptul într-o prezentare pe care noi am putea s-o numim oarbă, în sensul că este absolut indiferentă la contextul enunţării şi care nu presupune vreo negociere a sensului cu presupusul cititor.

Alte manuale sunt autoritare la modul indirect, adică, în pofida modului de organizare, de problematizare, se simte autoritatea opiniei, care striveşte cititorul. Un exemplu de ceea ce numim autoritate indirectă, ar putea fi manualul realizat ca o antologie de citate referitoare la o temă, la un subiect, toate orientate într-o singură direcţie, încât apariţia unei opinii diferite, contrare, devine foarte greu de susţinut. Un alt exemplu de autoritate indirectă, ar fi falsele problematizări de tipul „Arătaţi care este importanţa curentului / sau a autorului X". Este evident că o astfel de întrebare implică obligatoriu presupoziţia că există o importanţă a autorului respectiv. În această categorie de întrebări se încadrează şi cele care spun „Justificaţi afirmaţia" în măsura în care, de exemplu, afirmaţia respectivă este una extrem de pozitivă. Ca un loc comun de remarcat, ar trebui să spunem că, în general, manualele noastre merg pe caracterizările pozitive. Toate curentele literare, toate conceptele, toţi autorii sunt importanţi, sunt semnificativi, sunt relevanţi, deci manualele transmit cu mare încărcătură, foarte apăsat pentru cititorul aflat în formare, că este vorba de lucruri care au valoare, că este vorba de lucruri importante şi că nu este loc de negare, reuşind să se impună asta, în mod paradoxal, chiar şi în situaţii în care în studiile de caz se propun două păreri, două opinii contrare. Când se propun spre dezbatere două opinii diferite, amândouă sunt tratate ca pozitive şi nu se pune niciodată problema unei excluderi. Chiar în cazul în care s-ar alege una dintre variante, amândouă sunt considerate meritorii. Ca o excepţie, putem nota că există un grup de autori de manuale ce problematizează cu adevărat, oferindu-i cititorului posibilitatea de a-şi dezvolta propriile păreri. Ca să dăm un exemplu, este singurul manual în care se cere argumentarea opiniei, pornind de la interpretarea lui G. Călinescu dată personajului din romanul lui Rebreanu: „Ion este o brută, şiretenia îi ţine loc de inteligenţă". În celelalte manuale se insistă pe valoarea iubirii lui Ion pentru pământ, insinuându-se puterea ei catharctică, justificativă.

În majoritatea manualelor, se reproduce confesiunea lui Liviu Rebreanu, care leagă geneza romanului de amintirea ţăranului care sărută pământul „ca o ibovnică". Este foarte interesant faptul că, în timp ce amintirea lui Liviu Rebreanu este neutră, din punctul de vedere al judecăţii morale care nu se poate deduce nici din gestul real văzut de autor, nici din textul romanului, care beneficiază de un narator obiectiv şi impersonal, în schimb manualele sugerează destul de puternic faptul că această iubire faţă de pământ este meritorie sau, măcar, justificativă, ca o valoare în sine. Tot ca un paradox, ar trebui să arătăm că, pe de altă parte, într-o situaţie similară, din punctul de vedere al judecăţii morale, cea a iubirii lui Ghiţă pentru avere, manualele îşi însuşesc opţiunea naratorului moralist din nuvela „Moara cu noroc", considerând în sine această iubire de bani ca fiind un element negativ. După câte se vede, tratarea inegală a aceleiaşi probleme morale în manuale este influenţată, pe de o parte, de perspectiva naratorială şi, pe de altă parte, de receptările critice anterioare.

O altă problemă remarcată la manuale şi care se dovedeşte extrem de dificilă, este aceea a contextualizării istorice. Deşi au abolit prezentarea istoriografică a câmpului literar, programele cer autorilor de manuale să introducă sumare contextualizări istorice şi sociale în prezentarea autorilor sau a textelor. Doar că aceste contextualizări istorice şi sociale pot să fie coerente pentru autori, dar mult mai puţin coerente pentru elevi, foarte puţine manuale reuşind să se descurce în această situaţie. De foarte multe ori se strecoară conceptualizări care nu au înţeles sau rămân enigmatice pentru adolescenţi. Ca să dăm un exemplu, este de discutat dacă la sfârşitul clasei a VIII-a elevii pleacă, după studiul istoriei României, cu un bagaj de cunoştinţe suficient de bogat despre evenimentele dintre 1840-1859, care să le permită o corectă conceptualizare istorică a Revoluţiei paşoptiste. Nici nu suntem siguri că manualele de istorie folosesc acest concept, de *generaţie paşoptistă*, fiind introdus în manuale înainte de a fi explicat, de a fi pus în contextul lui istoric. De altfel, aceste sechele ale istorismului se agaţă în manuale, dar rămân şi în programe, făcând foarte dificilă înţelegerea fenomenului literar în afara acestor contexte, deşi ele nu i se mai cer astăzi elevului. Pentru autorii de manuale, ca şi pentru autorii de programe, ele sunt foarte clare, au fost învăţate într-o perioadă când istoria

literară era o cerinţă a programei. Spre a da un exemplu, în programa de clasa a XI-a se vorbeşte de opera „marilor clasici", dar se uită faptul că până în clasa a XI-a nu s-a realizat o astfel de periodizare şi nici o clarificare a conceptelor operaţionale, de aceea pentru mulţi elevi rămâne o enigmă de ce romanticul Eminescu este încadrat între marii clasici.

Pentru autorii de manuale şi pentru autorii de programe „autorii clasici" este un concept elementar, deja însuşit, dar în manualele de la clasa a IX-a până la clasa a XII-a el nu mai este niciodată explicitat. În plus, aceşti mari clasici, după cum ştim, erau în număr de cinci: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu şi Ioan Slavici, care nu mai sunt studiaţi împreună, nici în manualul de clasa a X-a, nici la clasa a XI-a, fiind trataţi în capitole diferite, în aşa fel încât ne bazăm pe un fel de cunoaştere, care nu se ştie de unde ar putea să îi apară adolescentului, care va reuşi să-i lege între ei. Singurele conexiuni temporale între autori sunt cele de ordin biografic, dar ele nu apar în toate manualele. De exemplu, corespondenţa dintre Titu Maiorescu şi Mihai Eminescu stabileşte clar o relaţie de cunoaştere între cei doi autori, sau textul lui I. L. Caragiale în „Nirvana" stabileşte iarăşi o relaţie de prietenie şi respect între Mihai Eminescu şi I. L. Caragiale, dar textul apare într-un singur manual din cele 24.

O altă dificultate este dată de disproporţia dimensionării unor subiecte. Aceeaşi temă poate fi tratată pe spaţii cu diferenţe mari între ele, impunându-se o importanţă variabilă în economia volumului, de la un manual la celălalt. Exemplu, Tudor Arghezi este prezentat într-un manual cu un text poetic, iar în alt manual de clasa a XII-a sunt reproduse 12 texte, unele comentate, altele propuse pentru întrebări şi exerciţii şi altele oferite pentru lectura suplimentară anterioară redactării unui eseu.

În principiu, ne-am propus, deci, ca această prezentare să se bazeze pe cunoaşterea textelor de manual, urmând ca fiecare afirmaţie pe care o facem să fie sprijinită de câteva date statistice. Insistăm asupra faptului că nu ne-am propus o prezentare statistică pură, ci o cercetare calitativă, aşa cum este ea definită de către David Silverman, susţinută şi de câteva abordări cantitative.

Prima coordonată a manualelor este raportul pe care acestea îl au cu programele, configurat pe două niveluri: există, pe de o parte, nivelul autorilor canonici, pe care îl vom indica în continuare şi, apoi, nivelul celorlalte teme, texte şi autori. După cum se precizează în toate programele şcolare, „pe parcursul liceului elevii vor studia cel puţin un text aparţinând următorilor autori: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Eugen Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu". Nota respectivă se regăseşte în fiecare programă, rămânând la decizia autorilor de manuale să introducă unul sau mai mulţi autori canonici în manualul respectiv. Se impun aici următoarele observaţii: pe de o parte, unii autori de manuale au realizat o anumită continuitate, rămânând coerenţi în raport cu propriile construcţii, astfel încât pe parcursul celor 4 ani toţi scriitorii canonici sunt prezentaţi prin opere semnificative şi, pe de altă parte, alţi autori de manuale nu sunt coerenţi cu ei înşişi, deşi îndeplinesc cerinţele programelor privind numărul minim de autori sau de texte propuse spre studiu în fiecare an; la sfârşitul celor patru ani un autor canonic sau o categorie literară sunt studiate incomplet. Pe de altă parte, în situaţia concretă a şcolii, nu este obligatoriu ca profesorul sau elevul să folosească, în toţi anii manualele aceluiaşi grup de autori, scoase de aceeaşi editură, ceea ce poate să producă uneori serioase distorsiuni în receptarea acestor autori canonici. Niciun autor nu este prezent în fiecare manual, nici nu s-ar putea face lucrul acesta din cauza tematicii diferite de la an la an. Într-o prezentare cantitativă, Eminescu este prezent în 21 de manuale, Caragiale este prezent în 18 din cele 24 cercetate de noi, Blaga în 17, Sorescu în 17, Arghezi în 16, Nichita Stănescu în 16, Mircea Eliade în 16, G. Călinescu în 14, Mircea Cărtărescu în 13, Ion Barbu în 12, Marin Preda în 12, George Bacovia în 11, Ioan Slavici în 10, Ion Vinea în 10,

Ion Pillat în 9 etc. Această distribuţie cantitativă nu spune foarte mult, ca rată de distribuţie pe verticală, mult mai semnificativă este rata de distribuţie pe orizontală. Ca să fim mai expliciţi, este foarte important dacă un autor se regăseşte la un anumit subiect, la o anumită clasă, la o anumită temă, în toate manualele, astfel încât copilul, indiferent ce manual ar fi ales la şcoală, să se întâlnească cu autorul respectiv. Spre a da câteva exemple, la clasa a IX-a, din şase manuale studiate, şase îl conţineau pe Mihai Eminescu. Este evident, deci, că, indiferent ce alegere ar face profesorul, copiii se vor întâlni cu texte de Mihai Eminescu.

Tot la clasa a IX-a, din şase manuale studiate de noi, în cinci s-a întâlnit câte un text din I. L. Caragiale, un text din Ioan Slavici, unul din Tudor Arghezi. Mircea Eliade se situa pe aceeaşi poziţie cu Mihai Eminescu, adică apărea în 6 din 6 manuale, în timp ce alţi autori, chiar dacă au o prezenţă bună, în general, se întâlnesc în mai puţine manuale. Prezenţa aceasta bună este dată de prezentarea pe verticală, care lasă foarte multe goluri. Ca să luăm un exemplu, Lucian Blaga se întâlneşte în clasa a XII-a în 8 manuale din cele 9 analizate, la fel ca şi Marin Sorescu, în timp ce Tudor Arghezi se întâlneşte în 7 manuale cercetate. Este evident, deci, că elevii au o şansă mai mare să se întâlnească cu Marin Sorescu şi cu Lucian Blaga, decât cu Tudor Arghezi, Ion Barbu, Marin Preda, cu George Bacovia, care au acceaşi prezenţă de 7 din 9. Au, în schimb, o şansă mai mare să se întâlnească cu Ion Vinea sau cu Ion Pillat care se găsesc în 8 din cele 9 manuale studiate, deşi nu sunt autori canonici. Însă, din perspectiva elevului, autorii aceştia, deşi necanonici, au o prezenţă cu totul semnificativă în manuale şi devin astfel aproape canonici. O altă observaţie este că rata de distribuţie a autorilor este extrem de influenţată de versatilitatea lor, deci de posibilitatea de a acoperi cât mai multe subiecte sau teme din programa şcolară. Un monoautor, cum ar fi Eugen Lovinescu, are o prezenţă scăzută în manuale, ca şi Titu Maiorescu (la Eugen Lovinescu este chiar mai scăzută), o prezenţă de 4 manuale din 24, toate cele 4 manuale se regăsesc în clasa a XII-a. Reamintim că aceste 4 manuale vin dintr-un total de 9 manuale analizate pentru clasa a XII-a. Deci, în mai puţin de jumătate din manuale se regăseşte Eugen Lovinescu, deoarece exemplifică problema *Mutaţiei valorii estetice* şi cele legate de *Raportul dintre cultura românească şi cultura europeană*. Un autor care excelează în mai multe domenii, are mai multe şanse de reprezentare. Camil Petrescu, de pildă, se regăseşte cu texte de proză, cu texte de teatru şi cu un text teoretic. G. Călinescu se poate regăsi cu texte de critică şi cu texte proză, Marin Sorescu cu texte de teatru sau texte de lirică. Un monoautor, precum George Bacovia, nu se poate regăsi decât cu texte lirice.

O altă modalitate de a aborda problema legată de textele autorilor canonici ar putea fi reprezentarea temelor, capitolelor şi subcapitolelor din manuale sub forma unor titluri de spectacole. De obicei, în sociologie se folosesc noţiunea de „joc” şi noţiunea de „jucător” pentru a identifica aceste distribuţii sociologice. Mai degrabă decât un joc pe echipe, ni s-a părut mai potrivit să ne imaginăm această distribuţie de teme şi subiecte ca un spectacol de operă sau de balet, în care autorii sunt cântăreţii sau dansatorii care vor să ocupe poziţiile date de rolurile oferite. Poziţia autorilor canonici în manual ar semăna, în comparaţia propusă, cu poziţia unor interpreţi privilegiaţi oferită de către producător, dacă identificăm producătorii cu programa şcolară. Deci, un producător poate impune: „se poate juca spectacolul respectiv, dar trebuie obligatoriu să îl conţină şi pe interpretul X”. Am ales modelul operei, deoarece un autor este precum un cântăreţ de operă, nu se poate adapta la toate partiturile, el este fie tenor, fie bas, fie soprană, nu poate să acopere orice rol. Pe de altă parte, ca oricare dintre actori sau interpreţi, autorii intră în concurenţă între ei. Sigur, autorul de manuale, ca un regizor, va încerca să îi distribuie pe toţi, însă poziţiile acestora sunt întotdeauna concurenţiale: într-o anumită poziţie nu poate să fie decât un singur autor. Există multiplicări, de exemplu la roman. În prezentarea de clasa a X-a, când se studiază romanul, se pot alege 3, 5, 8 texte, în aşa fel încât să se creeze loc mai multor autori de roman. Însă, această distribuţie de dublare a rolului nu poate fi infinită, ea este limitată de dimensiunea manualelor şi, până la urmă, de

capacitatea copiilor de a parcurge anumite texte. Lucrul acesta se vede foarte bine la anumite specii sau epoci, în care există o abundenţă de autori, încât înţelegem dificultatea profesorului de la clasă care se întreabă cum ar putea fi ei parcurşi sau în ce modalitate. Este clar că la şcoală profesorul şi copilul nu au cum să-i trateze pe toţi ca individualităţi pentru că ocupă un spaţiu şi un timp foarte mari.

Reîntorcându-ne la autorii canonici, avem următoarea distribuţie de potenţial: Mihai Eminescu poate ocupa o poziţie legată de poezie, deci de lirică, şi de proză, mai specific, nuvela; Ion Creangă poate să ocupe poziţiile legate de proză, mai puţin cea a romanului, (precizăm că niciunul din manuale nu tratează „Amintirile din copilărie" ca fiind un roman, deşi aceasta a fost o variantă propusă de critica literară); I. L. Caragiale poate să ocupe poziţiile legate de teatru şi de proză, cu excepţia romanului. Pe de altă parte, Mihai Eminescu poate acoperi poziţia romantică, situaţie prevăzută în mod special în programă; I. L. Caragiale şi Ion Creangă, poziţia realistă; Titu Maiorescu nu poate ocupa decât o poziţie sau o partitură legată de critica literară; pe Ioan Slavici îl găsim repartizat pentru realism şi pentru proză, atât pentru roman, cât şi pentru proza de întindere medie; George Bacovia ocupă poziţia simbolismului şi a liricii; Lucian Blaga poate să ocupe poziţia lirică, dar şi pe cea a teatrului, a eseului cultural şi toate poziţiile legate de modernism; Tudor Arghezi ocupă poziţia lirică şi cea a prozei; Ion Barbu doar pe cea lirică şi a modernismului; Mihail Sadoveanu pe cea a prozei scurte sau de întindere mare, a romanului, şi a tradiţionalismului; Liviu Rebreanu - romanul şi proza scurtă, atât poziţia realismului, cât şi a tipurilor de roman din perioada interbelică; Camil Petrescu ocupă poziţia romanului, a teatrului şi tot ce ţine de modernism; G. Călinescu se poate distribui în poziţia prozei, respectiv a romanului, şi a criticii literare, ca şi în poziţiile legate de eseul cultural; Eugen Lovinescu doar poziţia critică şi cea legată de modernism; Marin Preda ocupă doar poziţia romanului postbelic; Nichita Stănescu cea a liricii postbelice; Marin Sorescu poziţia liricii postbelice şi a teatrului. După cum se vede, aceşti autori intră în concurenţă unii cu ceilalţi. De exemplu, pentru poziţia romanului interbelic se „luptă" Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu, nemaifiind loc pentru alţi autori de romane meritorii, cum ar fi Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian sau altcineva. În situaţia aceasta, autorii de manuale vor selecta învingătorii, urmând ca „învinşii" să fie repartizaţi pe o altă poziţie vacantă.

Dacă se urmăresc temele şi speciile literare, observăm că poziţiile nu sunt infinite, dimpotrivă, în anumite zone se creează o oarecare „înghesuială" de autori. Această concurenţă duce, spre exemplu, la situaţia ca unii autori să fie prezentaţi preponderent pe o poziţie care nu-i reprezintă întru totul; e ca şi cum şi-ar fi găsit o nişă de interpretare, sau se exclusivează o dimensiune a autorului respectiv în detrimentul altora. De exemplu, Creangă ocupă poziţia basmului cult pentru că acolo nu intră în concurenţă cu niciun autor canonic, în timp ce în celelalte poziţii este permanent dislocat de alţi autori. În zonele în care există concurenţa aceasta între autori, este evident că un autor necanonic are foarte puţine şanse să mai fie prezentat, dacă o anumită temă, un anumit subiect este deja supraaglomerat de prezenta autorilor canonici. Este ceea ce se întâmplă, de exemplu, cu zona romanului realist, unde deja sunt 3 autori canonici aflaţi în concurenţă, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, devenind evident că nu mai are loc niciun alt autor în afară de aceştia, pentru perioada interbelică. Pentru intervale anterioare perioadei interbelice pot să existe variante, şi ele au şi fost exploatate de autorii de manuale. În general, pentru poziţia romanului din perioada interbelică avem 4 autori mari, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu şi G. Călinescu şi ceilalţi autori îşi fac loc mai greu. Se vede situaţia aceasta la Camil Petrescu: din opţiunea autorilor de manuale, a dislocat, practic a anihilat, toate variantele posibile de alţi autori de roman psihologic. Aceste opţiuni nu sunt obligatorii pentru autorii de manual, sunt alegeri, le-am spune noi, mai degrabă oportuniste, în sensul că ar putea să prezinte, aşa cum unii chiar fac, un autor necanonic pentru o specie, un subiect, însă, asta le-ar îngreuna situaţia

viitoare, aglomerând conţinutul cu un autor pe care programa de bacalaureat nu-l specifică. Într-o situaţie de genul acesta este economic mai uşor să ocupi direct poziţia cu autorul canonic şi este varianta pe care o alege majoritatea manualelor.

Tocmai din acest motiv, observăm două fenomene semnificative: pe de o parte trebuie să ne gândim de ce un autor care nu este canonic ocupă o poziţie fruntaşă, şi ne vom ocupa de poziţia excepţiilor, încercând să înţelegem cum se construiesc aceste repartiţii, iar pe de altă parte, programa însăşi poate să insiste pentru o anumită prezenţă. Este ca şi cum, dincolo de regula generală, care este regula oficială, programele ar funcţiona şi cu un sistem, simbolic vorbind, de favoriţi. Continuând analogia cu spectacolul de operă, producătorul poate să aibă nişte pretenţii de interpreţi, care sunt justificate şi care sunt oficiale, aceasta ar fi lista autorilor canonici. De exemplu, să vrea ca tenorul X, care este cel mai în formă la ora actuală, să joace în spectacolul lui, dar se poate să existe şi un set de valori disimulate, care nu sunt ascunse din moment ce sunt prezente în programa şcolară, dar nu sunt declarate ca atare, favorizându-se o anumită interpretare, impunerea unui anumit autor. Această impunere se poate face în mod explicit, direct în programă, dar poate să fie şi indirectă, reprezentată aluziv, iar autorii de manuale au tendinţa să reacţioneze foarte bine la aceste apropouri, nu impuneri, ale programei şcolare, şi vom vedea nişte autori care sunt impuşi, care ocupă nişte poziţii fruntaşe, fără ca ei să fie autori canonici.

De vreme ce manualele pe care le-am analizat sunt toate câştigătoare ale concursurilor Ministerului, este evident că opţiunea autorilor de manuale a fost una câştigătoare, indiferent dacă aceste opţiuni au fost conştiente ori s-au făcut presiuni asupra lor. În programe, în general, acestă impunere-aluzie se face sub forma exemplelor. La fiecare capitol, se spune într-o formulă standard „Se pot folosi sau se vor folosi texte din” şi urmează o înşiruire care se încheie cu „ş.a.” (şi alţii), adică ea nu este nici absolută, nici nu este exhaustivă, deşi uneori este atât de largă încât ajunge aproape exhaustivă. Dăm un exemplu la întâmplare: la conţinutul „Memorii şi jurnale” se pot folosi memorii şi jurnale scrise de autori precum: Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Nicolae Steinhardt, I. D. Sârbu, Ion Ioanid, Radu Petrescu, Alice Voinescu, Jeni Acterian, Monica Lovinescu, Ioana M. Petrescu, Mircea Cărtărescu ş.a. Rareori se întâmplă ca manualele să iasă din aceste liste, poate şi pentru că sunt destul de complete, dar ne putem pune întrebarea dacă ieşirea din aceste liste nu ar fi atras penalizarea manualelor şi atunci nu o să vedem niciodată manuale care nu respectă aceste liste pentru că nu vor fi niciodată aprobate. Nu toate opţiunile sunt respectate în mod egal, deci la toate exemplele formulate în programe, sunt autori care nu au fost aleşi de niciun manual. Deci, posibilităţile programelor de a impune un anumit autor, în afara autorilor canonici, sunt, totuşi, relativ limitate. Exemplificăm cu o modalitate de insistenţă, care ni s-a părut cea mai stranie din programe, pentru a observa efectul ei în manuale: George Bacovia este autor canonic, deci prezenţa lui în manuale ar trebui să fie obligatorie. Se bucură, în schimb, de un regim cu totul privilegiat: el este prezent în 2 programe, în cea de clasa a XI-a şi în cea de clasa a XII-a, o dată restrictiv şi o dată obligatoriu, respectiv, în clasa a XI-a, când se studiază curentul simbolism se precizează explicit că toate textele nu vor cuprinde şi texte de George Bacovia, deoarece complexitatea acestui autor impune ca acesta să fie studiat în clasa a XII-a. Ni s-a părut foarte stranie acestă sintagmă, despre complexitatea operei, deoarece ea nu a fost luată în calcul la niciun autor, deşi, începând din clasa a IX-a, se întâlnesc texte de Tudor Arghezi, de Nichita Stănescu, de Mircea Eliade, de Mihai Eminescu şi autorii respectivi nu sunt consideraţi atât de complecşi încât să nu poată fi studiaţi în clasa respectivă, indiferent de valoarea pe care o are, să spunem, opera. Explicaţia de „complexitate a operei” nu se mai întâlneşte, după cum am spus, pentru niciun alt autor şi este cu atât mai stranie.

În programa de clasa a XII-a se regăseşte numele lui George Bacovia în specificaţia în care sunt indicaţi poeţii moderniști care vor trebui studiaţi prin cele 4 texte propuse cantitativ spre analiză. Aceştia sunt: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu şi George Bacovia. Deci

la acestă situaţie de insistenţă, manualele răspund printr-o prezenţă excesivă a lui George Bacovia, prezenţă diminuată, într-un fel, de resursele autorului care nu poate fi abordat decât cu texte lirice. În manuale prezenţa lui este în 11 din 24 de manuale, însă, în acelaşi timp, acolo unde există, este o prezenţă permanent supradimensionată. E ca şi cum autorii ar fi încercat să răspundă la acestă cerere indirectă a „complexităţii operei" printr-o exagerare a spaţiului acordat. George Bacovia se regăseşte într-un manual de clasa a X-a (deci 1 din 6), într-un manual de clasa a IX-a (1 din 6), 2 de clasa a X-a (2 din 10), cu un text în manualul de clasa a XI-a şi cu 7 prezenţe într-un manual de clasa a IX-a. Dar sunt oferite spre studiu sau spre lectură 42 de texte. Aceste 42 de texte, dacă ţinem cont de dimensiunea operei bacoviene, reprezintă o cantitate pe care o putem numi, cu siguranţă, semnificativă, ceea ce îi oferă lui Bacovia cea mai bună distribuţie dintre toţi autorii prezenţi în raportul dintre numărul de texte şi numărul de manuale în care este prezentat, adică o rată de 3,81. Este procentul cel mai bun dintre toţi autorii (următorul procent este cel al lui Lucian Blaga, cu 3,3, iar al treilea prezent este Tudor Arghezi cu 2,75. La toţi ceilalţi autori acest raport este mai scăzut). Cele 42 de texte sunt repartizate începând de la 5 prezenţe, numărul maxim de poezii prezente într-un manual, de titluri diferite, până la 1 pe 23 de titluri. Această prezenţă ne apare ca fiind excesivă şi dacă o raportăm la dimensiunea operei bacoviene, cu atât mai mult cu cât situaţia este exact inversă în cazul lui Tudor Arghezi, sau al unor autori care au excelat în mai multe domenii.

În sistemul românesc de învăţământ, la nivelul ciclului liceal, literatura s-a studiat după modelul francez, până la Revoluţie, dar ultimele modificări ale programei au vizat simplificarea conţinutului şi o uşoară echilibrare între limbă şi literatură. Rezultatele de la bacalaureat din ultimii ani, coroborate cu diverse statistici privind lectura tinerilor din ţara noastră ne îndreptăţesc să considerăm că există o slabă preocupare de a pune în concordanţă valorile cărora li se acordă calitatea de a fi universale cu valorile elevului din prezent. Principiul mutaţiei valorilor estetice nu se respectă, deşi Eugen Lovinescu se studiază ca autor canonic, manualele fiind, mai degrabă, statice, presupun existenţa unei „estetici" imuabile şi ne putem întreba în ce măsură elevul îşi formează aceste valori estetice, când i se propun texte din epoci diferite, fără a se clarifica problema gustului, a evoluţiei literaturii.

Note şi bibliografie:

1. Costache, Adrian; Ioniţă, Florin; Lascăr, M.N.; Săvoiu, Adrian. *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a* București: Art, 2004, 208 p.

2. Costache, Adrian; Ioniţă, Florin; Lascăr, M.N.; Săvoiu, Adrian. *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a. București:* Art, 2007, 264 p.

3. Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sânmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica. *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a. București:* Humanitas, 2008, 216 p.

4. Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sânmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica. *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a. București:* Humanitas Educaţional, 2007, 248 p.

5. Dobra, Sofia; Halaszi, Monica; Kudor, Doina; Medeşan, Luminiţa. *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a,* București: Corint, 2007, 216 p.

6. Dobra, Sofia; Halayzi, Monica; Kudor, Dorina; Medeşan, Luminiţa. *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a. București:* Corint, 2008, 216 p.

7. Doina , Ruşti. *Manual de limba și literatura română, clasa a X-a. București:* Niculescu, 2007, 216 p.

8. Dună, Ion; Dună, Raluca. *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a. București:* Editura Didactică şi Pedagogică, 2004, 288 p.

9. Iancu, Marin; Bălu, Ion. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XI-a. Bucureşti:* Corint, 2006, 216 p.

10. Iancu, Marin; Bălu, Ion; Lăzărescu, Rodica. *Manual de limba şi literatura română, clasa a X-a. Bucureşti:* Corint, 2005, 216 p.

11. Iancu, Marin; Lăzărescu, Rodica. *Manual de limba şi literatura română, clasa a IX-a*. Bucureşti: Corint, 2004, 288 p.

12. Iancu, Marin; Popa, Alis. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XII-a. Bucureşti:* Corint, 2007, 216 p.

13. Lişman, Victor. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XII-a. Bucureşti:* All, 2007, 248 p.

14. Martin, Mircea (coordonator); Lăsconi Roşca, Elisabeta; Rădulescu, Carmen Ligia; Zane, Rodica. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XI-a. Bucureşti:* Grupul Editorial Art, 2006, 272 p.

15. Martin, Mircea (coordonator); Lăsconi Roşca, Elisabeta; Rădulescu, Carmen Ligia; Zane, Rodica. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XII-a. Bucureşti:* Grupul Editorial Art, 2007, 231 p.

16. Negrici, Eugen (coordonator); Soviany, Octavian; Boltaşu, Dorica; Gramnea, Mimi; Chemencedji, Ana-Maria; Colţea, Mioara. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XII-a. Bucureşti:* Niculescu, 2007, 216 p.

17. Niculescu, Zenovia. *Cultura în algoritmul tranziţiei*. Bucureşti: Casa Editorială Odeon, 1995, 200 p.

18. Ruşti, Doina. *Manual de limba şi literatura română, clasa a IX-a. Bucureşti:* Editura Niculescu, 2004

19. Ruşti, Doina. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XII-a. Bucureşti:* Paralela 45, 2007, 288 p.

20. Silverman, David. *Interpretarea datelor calitative. Metode de analiză a comunicării, textului şi interacţiunii***.** Iaşi: Polirom, 2004, 352p.

21. Simion, Eugen (coordonator); Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Mazilu, Dan Horia. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XI-a. Bucureşti:* Corint, 2006, 256 p.

22. Simion, Eugen (coordonator); Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel. *Manual de limba şi literatura română, clasa a XII-a.* Bucureşti: Corint, 2007, 256 p.

23. Simion, Eugen; Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Grigor, Andrei. *Manual de limba şi literatura română, clasa a IX-a. Bucureşti:* Corint, 2008, 216 p.

THE BIRTH OF JESUS CHRIST IN GIOVANNI PAPINI'S VIEW

Diana-Lavinia BUMBARU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Giovanni Papini, an Italian philosopher and writer, had a complex personality that reflected in his works as well. The turning point in his life is represented by the year of 1921, when he converted to Catholicism.
When he first started writing, as a teenager, his main focus was related to the cultural issues, such as history, philosophy or literature. In fact, Papini's first love was philosophy, from which he preferred concentrating on the studies that belonged to pragmatism. However, G. Papini declared himself to be an atheist, but showed an interest in the field of religion as well. And even if his writings were mainly focused on philosophy, religion had its own significant place as well.
In 1921 he came back to the Catholic religion, and decided to let his readers know about it by means of publishing one of his best-known studies – The Life of Christ. This volume is a surprising one for those who did not follow his works; but for those used to Papini's style, it came as nothing new. It was something expected, as one could see him struggling for a long time before finding some inner peace in faith. The birth of Christ opens this study and anticipates the author's intentions, namely to help others better understand this biblical event.

Keywords: Papini, Jesus, philosophy, conversion, faith

Giovanni Papini, filosof și scriitor de origine italiană, are o personalitate complexă care s-a reflectat mereu și în scrierile sale. Unul din punctele esențiale care i-au marcat viața a fost evenimentul din anul 1921, atunci când s-a convertit la catolicism.

Începutul vieții sale de scriitor a fost în adolescență, atunci când se concentra în special pe chestiunile culturale, cum ar fi istoria, filosofia sau literatura. De fapt, prima dragoste a lui Papini a fost filosofia, de unde a preferat să se concentreze pe studiile ce aparțineau curentului pragmatist. În orice caz, acesta se declara ca fiind ateu, dar își demonstra, de asemenea, interesul și pentru domeniul religiei. Și deși scrierile sale se concentrau în special pe filosofie, religia a ocupat locul său important.

În 1921 s-a întors la religia catolică și a decis să facă cunoscut acest lucru cititorilor săi prin intermediul publicării unuia dintre cele mai cunoscute studii ale sale – *Viața lui Isus*. Acest volum este unul suprinzător pentru cei care nu îi urmăreau lucrările; însă pentru cei care erau obișnuiți cu stilul lui G. Papini, nu era nimic ce ar putea apaține de domeniul noului. Era ceva așteptat, căci autorul putea fi cu ușurință observată neliniștea ce pusese stăpânire pe el de ceva timp, înainte de a descoperi pacea interioară ce a avut originea în credință. Volumul a stârnit interesul publicului și datorită personalității furtunoase pe care autorul o are, nu doar datorită temei abordate. Poate că unul dintre elementele ce au surprins cel mai mult cititorii a fost limbajul pe care autorul italian l-a ales pentru exprimare, un limbaj care este destul de violent, ținând cont de tema centrală abordată. Dar și acest lucru face parte din caracteristicile personale ale lui Papini, căci scopul său era de a-i face pe ceilalți să înțeleagă nu doar sacrificiul suprem pe care Dumnezeul Tatăl l-a făcut pentru oameni, ci și fiecare element care s-a regăsit de-a lungul întregii istorisiri biblice.

Însă nu poate fi trecut cu vederea faptul că stilul de abordare pe care Giovanni Papini l-a avut înainte și după convertire este unul destul de diferit. Astfel, dacă înainte de regăsirea

credinței exista un Papini nemilos în gândire, dar și în exprimare,vom vedea apoi că schimbarea adusă de momentul convertirii va fi vizibilă nu doar în noile teme abordate în studiile sale, ci și în lipsa interesului său pe care îl avea pentru diversele polemici și dispute.

Papini a început elaborarea studiului *Viața lui Isus* în anul 1919, iar doi ani mai târziu, odată cu momentul convertirii ce a avut loc cu puțin înainte de Sărbătorile Pascale de atunci, îl va publica. Însuși autorul va recunoaște faptul că a acordat o atenție deosebită corectării acestei lucrări. Vedem aici o dorință nespusă a autorului de a atinge perfecțiunea cu acest volum; acest lucru poate proveni din faptul că Dumnezeu este Ființa perfectă, iar Fiul Său Isus întruchipează această imagine. De aceea, autoevaluarea critică a lui G. Papini se reflectă în acea teamă pe care o are în privința propriilor greșeli ce le-ar fi putut comite atunci când a conceput *Viața lui Isus*. Teama aceasta poate fi tradusă ca fiind de fapt ideea de a nu jigni în nici un fel Divinitatea dacă studiul nu va fi la nivelul pe care autorul sau cititorii îl așteptau.

Înainte de publicarea volumului, Giovanni Papini va scrie în jurnalul personal: „în fine, mi se pare că nu este ceva josnic. Poate că va putea face bine. Există pași care îmi plac și mie. Dar poate că trufia mă corupe”[1]. Astfel este reflectată dorința autorului de a atinge un nivel personal superior prin redarea unei astfel de teme; deși pe un ton ce poate la început ne pare a fi modest, dorința de a îi fi recunoscut efortul există.

Studiul *Viața lui Isus* prezintă, urmărind o ordine cronologică și foarte detaliată, toate momentele ce au marcat evoluția Fiului lui Dumnezeu pe pământ. Autorul italian își va deschide volumul cu unul dintre cele mai importante evenimente pe care lumea creștină le sărbătorește, și anume nașterea lui Isus.

Revolta pe care Giovanni Papini o simte față de condițiile pe care le-a avut Cel care ar fi trebuit să fie primit în cea mai bună modalitate posibilă, din punct de vedere material, este evidentă încă de la început. Simplul și sărăcăciosul staul în care Isus a fost născut, printre animalele ale căror scop este de a ajuta omul în treburile zilnice, este descris într-o manieră foarte directă, fără nici un fel de menajare și fără a uita nici un detaliu; parcă din dorința de a avea puterea schimbării acestei situații ce nu se ridică la nivelul Celui care a salvat omenirea, autorul va afirma: „acesta este adevăratul Staul în care-a fost născut Isus. Locul cel mai Murdar de pe lume fost-a cea dintâi încăpere a singurului Neîntinat dintre cei născuți de femeie. Fiul Omului, ce-avea să fie sfâșiat de Vitele cărora le zice Oameni, avut-a drept cel dintâi leagăn jghiabul în care rontăie Dobitoacele florile minunate ale Primăverii”[2]. Nedreptatea pe care oamenii au săvârșit-o față de Isus este astfel anticipată chiar de acum, de la primul moment al Său printre noi. Este aici împletită dorința personală a lui G. Papini de a oferi, din punct de vedere material, ceea ce un salvator merită cu adevărat, cu învățatura pe care tocmai acest Salvator a oferit-o omenirii, și anume modestia ce ar trebui să fie caracteristică fiecăruia dintre noi.

Ulterior, primii oameni care i S-au închinat au fost ciobanii, care renunțau la toate lucrurile de preț ale lor pentru a le aduce în dar. Iar cuvintele autorului sunt de această dată de laudă pentru acei credincioși pe care soarta i-a ajutat să se afle acolo într-un astfel de moment: „se născuse în preajma lor un calic, iar ei îl priveau cu drag și cu dragă inimă îi aduceau acele sărmane avuții. Știau că Pruncul, născut din oameni Săraci în Sărăcie, născut Sărac cu Duhul în Sărăcia Duhului, născut din Oameni de Rând în mijlocul Celor de Rând, avea să fie dezrobitorul Celor de Rând – al acelor oameni *buni la suflet*, asupra cărora îngerul chemase pacea”[3].

---

[1] Fragmentul se regăsește în Carlo Bo, *Io, Papini. Antologia*, Vallecchi Editore, Firenze, 1967, p. 530.
[2] Giovanni Papini, *Viaţa lui Isus*, Traducere de Alexandru Marcu, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2012, p. 25.
[3] *Ibidem*, p. 28.

Toate aceste relatări pe care italianul le face sunt menite să aducă explicații și lămuriri sincere pentru cei care sunt interesați să afle poveste vieții Celui care este Mântuitorul întregii omeniri. Limbajul ales este unul prin care dorește să fie aproape de toți cititorii, pentru a fi astfel înțeleasă esența din spatele poveștii biblice (deși poate la prima lectură a *Vieții lui Isus* nu ar reieși clar acest fapt). Și acestea reprezintă doar începutul unui studiu extrem de complex, un studiu care nu se bazează doar pe relatările din Biblie, ci și pe diverse elemente ce aparțin istoriei. Acest moment esențial al nașterii lui Isus este conturat cu exactitate și autorul îi acorda importanța reală fără nici un fel de ezitare.

Din această cauză, Giovanni Papini va afirma, într-o manieră destul de critică, despre propria sa creație: „să nu se uite, printre altele, că această carte a fost scrisă aproape în întregime la țară, într-un colț de țară depărtat și sălbatic, cu foarte puține cărți pe masă, fără sfaturi de prieteni și îndreptări de maeștri. Nu va fi deci citată de Portarii Înaltei Critici, precum nici de cercetătorii cu ochelari la pătrat printre *autoritățile în materie*; nu-i nimic, de s-a dovedi în stare să facă puțin bine unui suflet oarecare – unuia singur”[4]. Căci scopul principal pe care Papini l-a avut prin publicarea acestui volum a fost tocmai instruirea celor care nu cunosc detaliile ce au alcătuit fundamentul lumii creștine.

Despre studiul *Viața lui Isus* semnat de Giovanni Papini s-au scris diverse opinii din toate colțurile lumii, atât încurajatoare, cât și critice. Însă Vittorio Vettori a reușit să surprindă poate cel mai bine intenția filosofului și scriitorului italian: „[...] un text fundamental în istoria internă și externă a scriitorului deoarece, în timp ce ne prezintă neliniștile domolite și maturitatea atinsă, îl prezintă întregii lumi catolice drept cel mai autoritar și viguros purtător de cuvânt literar al acelei renașteri religioase pentru care tragediile recente ale războiului au fost deschizătoare de drumuri [...]”[5]. De altfel, în fiecare scriere pe care care G. Papini a semnat-o, se va regăsi oglindită o mică parte din personalitatea și din gândirea sa.

Bibliografie:

Bo, Carlo, *Io, Papini. Antologia*, Vallecchi Editore, Firenze, 1967

Papini, Giovanni, *Viaţa lui Isus*, Traducere de Alexandru Marcu, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2012

Vettori, Vittorio, *Giovanni Papini*, Borla editore, Torino, 1967

Multumiri:

Această lucrare a fost finanţată din contractul *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE)* - POSDRU/159/1.5/S/140863 *proiect strategic ”Programe doctorale şi postdoctorale – suport pentru creşterea competitivităţii cercetării în domeniul Ştiinţelor umaniste şi socio-economice” cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013*

[4] *Ibidem*, p. 13.

[5] Vittorio Vettori, *Giovanni Papini*, Borla editore, Torino, 1967, p. 80.

THE VISUAL *MESSAGE*

Cristina Camelia IGNATOVICI
"Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Cultures, languages, colloquial ways of communication do not change overnight, but they do change. It is amazing how much of the lexicon specific to computer, mobile phone, internet, mass-media fields has been invading and influencing our language and culture in the last decade.
Words like googling, texting, viral, sms, site, etc. have become part of the common day Romanian communication, especially for the younger generation. This proves that languages and cultures can be enriched, or impoverished, by the contribution of a generation.
Modern times can be rightfully labeled as a period of prevailing image over word, mainly in its written form. Foucault's theory of dominant discourse, with its connection between the physical and discursive realities, the linguistic signs and their cultures, has probably never been so obviously necessary as during the 21st century.
Interesting enough, the motility of linguistic signs can be observed even in the transpositions, from the conservatory language into a contemporary one, of classical texts as it is the case of the Bible.
In The Message, Professor Eugene Peterson remains in the trends of his time, of the word – image, while transposing the formal Bible version into a colloquial one, in the simple, ordinary, common day English.
Therefore, the biblical text becomes both accessible to the inexperienced and to the theologian scholars alike and enjoyable, as if the reader found oneself seated in front of a large screen ready to unfold timeless truths uttered in a modern manner.

Keywords: physical reality, discursive reality, linguistic sign, socio-linguistics, the word-image

Semiotics, or rather the arbitrariness of the linguistic sign, is a major aspect that needs to be considered when dealing with translations, their import and impact upon a language and culture.

It is the arbitrariness of the linguistic sign, of the relationship between the signifier and the signified, that makes a language susceptible to the changing influence of a culture, its canons and traditions, as several linguist scholars have already stressed it out.

Although the signifier may seem to be freely chosen, from the point of view of the linguistic community it is imposed rather than freely chosen because a language is always an inheritance from the past which its users have no choice but to accept. …Indeed, it is because the linguistic sign is arbitrary that it knows no other law than that of tradition, and [it is] because it is founded upon tradition that it can be arbitrary. (Ferdinand de Saussure, 1983: 71, 72, 74; Ferdinand de Saussure 1974: 71, 74)

Alongside Ferdinand de Saussure, other linguist theoreticians, Rosalind Coward, John Ellis, Charles Sanders Peirce identify the conventionality of the linguistic sign and its subjectivity to dynamic change, as it is determined by the social, cultural conventions within a community.

In short, a word is named in a certain way because it already existed a previous agreement on it, in accordance with the social and cultural canons of that community.

More than ever the present day society describes the daily, physical realities placing them under the authority and dominion of the image.

Laura E. Tanner's article, *Holding on to 9/11: The shifting grounds of materiality* depicts so well, not only the tragedy of a nation under attack, but also the difficulty of recording physical realities unaltered by the abounding images. The reporter Benjamin Wallace – Wells, finds himself in the impossibility of providing his viewer with a fresh, firsthand account, as his interviewers describe their experience in terms of already existing concept - images.

What did it look like? You know the movie *Independence Day*? It looked like that.
What did it feel like? The footage from war-torn countries? Bosnia. It looks like that. (Wallace-Wells qtd. in Tanner, *PMLA* 2012:70)

It is interesting to observe how, and to which level, this versatility of the language to adapt itself to cultures and societies has been influencing even classical texts as the Bible.

The Message Bible in Contemporary English

The most recent reading version of the Bible was written by the American professor Eugene Peterson. It took him ten years to bring the Hebrew version of the Old Testament and the Greek one, of the New Testament, into modern day English.

After forty years of interpreting the biblical message and providing a more contemporary translation for his students and fellow church people, Eugene Peterson decided to write a more colloquial version, especially for those who had never read the Bible and for those who became too familiar to find any attraction in its content anymore.

His primary goal was to capture the tone of the text and the original conversational feel of the Greek, in contemporary English… The first group was made up of those who hadn't read the Bible because it seemed too distant, irrelevant, and antiquated. The second group is made up of those who had read the Bible all their lives but now found it "old hat", so familiar that they were no longer startled by the truth of its message. (*The Message*, Navpress, 2002: 5)

Professor Peterson stresses the importance of a comprehensible, readable Bible version, so that the Word of God would be communicated in modern, colloquial words, efficiently used in every day conversations.

In the forward of *The Message* Bible it is written:

Language is always changing. When we hear something over and over again in the same way, we can become so familiar with it that the text loses its impact. *The Message* strives to help readers hear the living Word of God, the Bible, in a way that engages and intrigues us right where we are. *The Message* is designed to be read by contemporary people in the same way as the original koiné Greek and Hebrew manuscripts were savored by people thousands of years ago. (*The Message*, Navpress, 2002: 5, 6)

The purpose of *The Message* has never been that of replacing a Bible study version. Actually, the author himself warns against replacing the study versions of the Bible with his

own, while he stresses the main goal of his work, that of providing an accessible, reading version of the Bible.

The goal of The Message is to engage people in the reading process and help them understand what they read. This is not a study Bible, but rather "a reading Bible." The verse numbers, which are not in the original documents, have been left out to facilitate easy and enjoyable reading. The original books of the Bible were not written in formal language. The Message tries to recapture the Word in the words we use today.

(*The Message*, Navpress, 2002: 5, 6)

The passage chosen for this paper is actually depicted by all four Gospel writers, Matthew, Mark, Luke and John, of John the Baptist answering the question of the Pharisees about his own identity. The record of the traditional Bible version is as follows:

Now John was clothed with camel's hair and wore a leather belt around his waist and ate locusts and wild honey. And he preached, saying, "After me comes he who is mightier than I, the strap of whose sandals I am not worthy to stoop down and untie. I have baptized you with water, but he will baptize you with the Holy Spirit." In those days Jesus came from Nazareth of Galilee and was baptized by John in the Jordan. And when he came up out of the water, immediately he saw the heavens opening and the Spirit descending on him like a dove. And a voice came from heaven, "You are my beloved Son; with you I am well pleased." (NIV, Mark 1:6-11, 1985:1493).

***The Message* version**	***Personal* translation**
11 The good news of Jesus Christ - the Message! - begins here, **2** following to the letter the scroll of the prophet Isaiah. Watch closely: I'm sending my preacher ahead of you; He'll make the road smooth for you. **3** Thunder in the desert! Prepare for God's arrival! Make the road smooth and straight! **4** John the Baptizer appeared in the wild, preaching a baptism of life-change that leads to forgiveness of sins. **5** People thronged to him from Judea and Jerusalem and, as they confessed their sins, were baptized by him in the Jordan River into a changed life. **6** John wore a camel-hair habit, tied at the waist with a leather belt. He ate locusts and wild field honey. **7** As he preached he said, "The real action comes next: The star in this drama, to **whom I'm a mere stagehand**, will change your life. I am baptizing you here, in the river, turning your old life in for a kingdom life. His baptism – a holy baptism by the Holy Spirit – will change you from the inside out." (*The Message*, Navpress, 2002: 717)	**11** Vestea bună adusă de Isus Hristos – Mesajul! – începe aici, respectând întocmai scrierile profetului Isaia. Luati aminte: „Îmi voi trimite predicatorul înaintea voastră, el va netezi drumul. Tunet în deşert! Pregătiţi-vă pentru venirea Domnului! Neteziţi-vă drumul şi îndreptaţi-vă viaţa! Ioan Botezătorul a apărut în deşert, predicând botezul schimbării vieţii ce duce spre iertarea păcatelor. Oamenii veneau la el cu miile din Iudea şi Ierusalim şi, mărturisindu-şi păcatele, erau botezati în râul Iordan spre o noua viaţă. Ioan purta haină din păr de cămilă, prinsă la mijloc cu cingătoare de piele, mânca lăcuste şi miere sălbatică. Predica: „Urmează adevărata acţiune. Vedeta din rolul principal, faţă de care eu sunt un simplu băiat de scenă (maşinist), vă va schimba viaţa. Eu vă botez, în râu, renunțând la viaţa pământească, de jos, în schimbul celei de sus, cereşti. Botezul Domnului – sfânt, prin Duhul Sfânt – vă va schimba întru-totul, din interior spre exterior.

Context is not the main thing, but the only thing, it is the rule of the thumb for a better, overall understanding of any text and particularly of the biblical one. Therefore, in order to grasp a correct meaning of the text, the serious seeker should always strive to understand a passage of Scripture within both its immediate context and its general one.

Mark, the evangelist, starts up the registration of his record with a direct quotation from the book of the prophet Isaiah – whose scrolls were found perfectly conserved in the caves by the Dead Sea – one of the greatest prophets of the Old Testament. Isaiah wrote his book around seven hundred years before John and Christ's birth on earth, foreseeing Christ's work, death and resurrection for the salvation of mankind.

The voice of one calling in the desert, prepare the way for the LORD, make straight in the wilderness a highway for our God. (NIV, *Isaiah 40:3*, Zondervan 1985: 1071)

It can be observed that, while the modern version of professor Peterson renders a more familiar meaning to the contemporary reader, there is a sense of loss in understanding John the Baptist and his ministry as God's messenger, rendered in *The Message* as a *mere stagehand*. Although John was describing himself in comparison with Christ, his cousin and his Creator, the concept of John as one sent out to speak of and from God seems to be lost in the modern version, while *the stagehand* has a more practical, hands on meaning.

Strong's *Exhaustive Concordance Bible* is another excellent tool toward a better understanding of the biblical text, the researcher being able to study the words in their original language, Hebrew, Aramaic and Greek.

SEC offers the English translation of the Hebrew terms from Isaiah 40:3 relating to John the Baptist.

H4397

מלאך mal'âk (*mal-awk'*)

From an unused root meaning to *despatch* as a deputy; a *messenger*; specifically of God, that is, an *angel* (also a prophet, priest or teacher): - ambassador, angel, king, messenger. (SEC, Hendrickson 2009)

H6437

פנה pânâh (*paw-naw'*)

A primitive root; to *turn*; by implication to *face*, that is, *appear*, *look*, etc.: - appear, at [even-] tide, behold, cast out, come on, ~ corner, dawning, empty, go away, lie, look, mark, pass away, prepare, regard, (have) respect (to), (re-) turn (aside, away, back, face, self), ~ right [early].

H7121

קרא qârâ' (*kaw-raw'*)

A primitive root (rather identical with H7122 through the idea of *accosting* a person met); to *call* out to (that is, properly *address* by name, but used in a wide variety of applications): - bewray [self], that are bidden, call (for, forth, self, upon), cry (unto), (be) famous, guest, invite, mention, (give) name, preach, (make) proclaim (-ation), pronounce, publish, read, renowned, say.

H3474

ישׁר yâshar (*yaw-shar'*)

A primitive root; to *be straight* or *even*; figuratively to *be* (causatively to *make*) *right*, *pleasant*, *prosperous:* - direct, fit, seem good (meet), + please (well), be (esteem, go) right (on), bring (look, make, take the) straight (way), be upright (-ly).

mes-il-law' From H5549; a *thoroughfare* (as *turnpiked*), literally or figuratively; specifically a *viaduct*, a *staircase:* - causeway, course, highway, path, terrace.

The Hebrew study of the words does offer the perspective of John the Baptist as both a voice and a doer, which could explain Professor Peterson's choice of describing him as a stagehand. Since in the Romanian target text, its literal translation (maşinist) has a negative connotation, of one prone to shrewd schemes, it seemed proper to the translator to use its Romanian description, the noun phrase a stage boy.

A word of caution needs to be addressed as one might truly think that John the Baptist was *merely a stagehand* indeed. It has to be stressed that, it is John calling himself such in Eugene Peterson's *The Message*, while comparing himself with Jesus Christ, the Mesiah, *the star in this drama*. Yet, one should never mistake him for a simple, common citizen of this planet. In fact, Christ Himself bears testimony in the favour of John the Baptist:

After John's messengers left, Jesus began to speak to the crowd about John: "What did you go out into the desert to see? A reed swayed by the wind? If not, what did you go out to see? A man dressed in fine clothes? No, those who wear expensive clothes and indulge in luxury are in palaces. But what did you go out to see? A prophet? Yes, I tell you, and more than a prophet. This is the one about whom it is written: "'I will send my messenger ahead of you, who will prepare your way before you.' *I tell you, among those born of women there is no one greater than John*; yet the one who is least in the kingdom of God is greater than he." (NIV, *Luke 7:24 – 28*, Zondervan 1985:1510)

A twofold conclusion could be drawn from paralleling the traditional and the contemporary biblical texts, that even the latter sounds better, closer to the daily conversational, common language it could not exist in the absence of the first one. And, once again, the context is indeed not the main thing but the only thing in understanding the biblical text. Context should never be taken lightly, nor for granted, but always as the best resource for a most comprehensive, wholistic, understanding of any text, and so much more of the classics!

Sebastian's words from *Cum am ajuns huligan*, an apology written in defense of his book *De două mii de ani*, reflect probably in the best way, even 80 years later since their recording, the above conclusion:

Erase one word, suppress a parenthesis, misplace a coma and - behold: the unfortunate paper fallen into your hands says exactly what you have intended from the beginning. ...The most dangerous anti-Semitic weapon has never been the gun, or the stone, but a completely different one: *the quote*! (Sebastian, Humanitas, 2006: 20, *my translation*)

LIST OF REFERENCES

Barker, K. (ed.) 1985, *NIV The New International Version Study Bible*, Zondervan Publishing House.

Coward, R. & John, E. 1977, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Routledge & Kegan Paul, London

Kress, G. & Van Leeuwen, T. 1996, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London, Routledge

Meyers, R. 2013, The sword of the Lord with an electronic edge, Available at http://www.e-sword.net/, [Accessed: 13 May 2014]

Peterson, E. 2002, *The Message, contemporary Bible version*, Navpress

Saussure, F. de 1983, *Course in General Linguistics*, Open Court Publishing Company

Sebastian, M. 2006, *Cum am ajuns huligan*, Humanitas, Bucureşti

Strong, J. 2009, *Strong's Exhaustive Concordance of the Bible,* Hendrickson Publishing Press

Strong, J. 2001, *Strong's Hebrew and Greek Dictionary,* Available at:http://www.htmlbible.com/sacrednamebiblecom/kjvstrongs/STRINDX.htm, [Accessed: 13 November 2014]

Tanner, E.L. 2012, "Holding on to 9/11: The shifting grounds of materiality", *PMLA* 2012, p.70

"CALENDARUL MUREŞULUI" – INSTRUMENT OF IDENTITY AND RELIGIOUS-MORAL FORMATION FOR THE ROMANIANS ON THE MUREŞ VALLEY

Antonina Silvia FRANDEŞ ANDONE
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: "Calendarul Mureşului" is one of the numerous religious calendars that circulated on the Mureş Valley in the inter-war period. It was a local initiative of Dumitru Antal, the orthodox local rector of Reghin between 1925 and 1927. He considered it an instrument through which he could directly educate his believers.The main themes treated in his articles are connected to national identity and moral life. The highly number of articles dedicated to the fight againt alcoholism proves on the one hand the gravity of the problem and on the other hand the Orthodox Church' desire of saving its believers from the „claws"of this scourge.
Having in view the ideea that the majority of the villagers could hardly read and had no experience with sophisticated texts, the editor of the calendar chose as a main literary form the story or other literary genres inspired by the folklore.

Keywords: religious calendars, Orthodox Church, Mureş Valley, moral education, national identity

„Calendarul Mureşului" se înscrie în pleiada de publicaţii interbelice cu caracter religios cu circulaţie în zona Văii Mureşului. Dacă celelalte calendare prezente în zonă sunt tipărite în tipografiile aparţinătoare episcopiilor ortodoxe din Cluj sau Sibiu iar cele greco-catolice din Blaj sau Bixad, în acest caz este o iniţiativă locală a protopopului Dumitru Antal, protopopul ortodox al Reghinului în perioada 1924-1927.

O scurtă trecere în revistă a principalelor sale repere biografice argumentează legăturile sale cu meleagurile Văii Mureşului nu doar ca slujitor al bisericii ci şi ca apărător al ortodoxiei, al românismului şi promotor al unei vieţi civilizate bazate pe preceptele moralei creştine.

Protopopul Dumitru Antal (ulterior episcopul Emilian), s-a născut la 20 octombrie 1894 în Toplița. Mama sa a fost soră cu patriarhul Elie Miron Cristea. Studiile universitare le face la Academia Teologică "Andreiana" din Sibiu (1913-1916) și la Facultatea de Filosofie a Universității din Budapesta (1916-1918). În perioada budapestană a fost președintele Societății studenților români "Petru Maior". A fost protopop de Reghin (1924-1927), revizor eparhial la Cluj (1927-1933), inspector general în Ministerul Cultelor (1933-1938). La 28 octombrie 1938 a fost ales arhiereu-vicar al Mitropoliei Ungro-Vlahiei cu titlul "Târgovișteanul". Între anii 1941-1944 a fost „locțiitor" al Episcopiei Argeșului, iar apoi locotenent de arhiepiscop și mitropolit al Bucovinei (1945-1948). Din 1949 a condus Seminarul Teologic de la Mânăstirea Neamț, apoi oastea monahală de la Mănăstirea Cozia și, în cele din urmă, din 1952, pe cea de la Mănăstirea "Sfântul Prooroc Ilie" din Toplița. A fost înmormântat în ziua de 20 iunie 1971, în Toplița natală.

Deşi deţine funcţia de protopop al Reghinului doar trei ani, o slujeşte cu mult devotament. În această calitate de îndrumător spiritual îşi asumă ridicarea nivelului moral dar şi cultural al enoriaşilor prin slova tipărită. În pagina introductivă denumită "Precuvântare", redactată în 15 octombrie 1926, protopopul îşi exprimă încrederea în rostul şi rolul cărţii

ziditoare: "Cetind cărţi poţi să înveţi multe lucruri bune şi folositoare; poţi să-ţi desfătezi sufletul cu frumuseţile unei poezii, sau a unei povestiri frumoase".[1]Pe de altă parte nu ezită să atragă atenţia că prin intermediul cărţilor păcătoase poţi "să-ţi înveninezi sufletul cu învăţături rele".[2]

După propriile-i mărturisiri[3] protopopul Dumitru Antal avea în momentul redactării calendarului o experienţă publicistică fiind în perioada 1920-1924 colaborator al "Foii Poporului" din Sibiu şi al publicaţiilor "Telegraful Român", "Revista Teologică", "Renaşterea".Cunoscând aria de circulaţie a tipăriturilor de felul calendarelor, prin conceperea unuia propriu el a venit în întâmpinarea aşteptărilor de ordin spiritual şi practic al credincioşilor de la sate. Deşi a făcut acest demers cu speranţa lansării unui proiect longeviv :"Din feliul cum va fi primit şi preţuit acest calendar îmi voi lua îndemn să continui întocmirea lui şi pe anii care vin", calendarul său se va limita la acest număr întrucât protopopul Dumitru Antal se transferă la Cluj, unde episcopul Nicolae Ivan al Clujului îl numeşte în funcţia de revizor eparhial, post ocupat din 1927 până în 1933.

Luând drept modele de întocmire ale calendarului pe cele emise de episcopii, protopopul Dumitru Antal a purces la redactarea propriului calendar incluzând rubricile atât de populare în rândul cititorilor de la sate: calendarul propriu zis cu marcarea şi explicarea sărbătorilor creştine şi legale, informaţii legate de casa regală, de tarifele poştale, lista unor cărţi folositoare, sfaturi utile pentru creşterea animalelor, lista târgurilor din Transilvania, precum şi date legate de autorităţile judeţene, de plasă sau comunale şi reclame pentru firme locale sau din ţară. Un loc aparte îl ocupă "Partea Literară" unde se regăsesc creaţii ale scriitorilor consacraţi precum George Coşbuc, Gala Galaction, Octavian Goga, George Topârceanu, Emil Gârleanu, Ion Al.Brătescu Voineşti dar şi articole preluate din alte publicaţii precum "Dumineca poporului" sau "Foaia Noastră".

Calendarul este mijlocul prin care protopopul Dumitru Antal îşi poate educa credincioşii în mod direct, de aceea nu ezită să-i avertizeze cu privire la periculoasele capcane întinse de sectarism şi bolşevism atât credinţei cât şi naţiunii. Pornind de la crezul său "Nu este un singur român creştin bun, care să nu simtă cât de concrescută îi este credinţa cu naţionalitatea lui, şi încă aşa de tare, încât dacă îi luăm unui român credinţa îl şi desnaţionalizăm", pune în atenţia cititorilor o tristă realitate "Scopul lor (n.n al sectarilor) nu este de a ne aduce credinţă mai multă, ci ca să ne fărâmiţeze neamul, să-i zdruncine unitatea, închegarea lui".

Ca sprijin al pledoariei sale antisectare aduce exemplul lui popa Petru din Hodac care pe la 1704 câştigase respectul calvinilor şi dreptul ca iobagii din Sângeorzul de Pădure să zidească o biserică. Dar, ceea ce se doreşte a fi reliefat este faptul că i s-a impus fiecărei comunităţi religioase a nu face prozelitism în rândul celeilalte, fapt total neglijat în perioada contemporană autorului.

O inedită plăsmuire a patriarhului Miron Cristea, construită în analogie cu *Fericirile* din „Predica de pe munte" a Mântuitorului Hristos, apare în paginile „Calendarului Mureşului".

Prima *fericire* recomandă poporului român să se adăpostească cu încredere sub scutul crucii creştine căci aşa va fi apărat de toate relele şi nevoile.Cu alte cuvinte Biserica este văzută ca sprijin moral,cultural, social şi naţional al românilor, indiferent de perioadele istorice pe care le traversează.

---

[1] Dumitru Antal, *Precuvântare* în *Calendarul Mureşului pe anul comun 1927*, anul I, Editat şi tipărit de Tipografia „Librăria Nouă", Reghin, 1926, p.2

[2] ibidem, p.2

[3] *ASS, dosar nr.15,f.2, 30* în Nicoleta Ploşnea, *Emilian Antal-organizator al Gărzilor naţionale româneşti de pe valea Mureşului superior* în *Angvstia 16, 2012, Istorie-sociologie, pp.168-169.*

Cea de-a doua fericeşte poporul care „ţine la legea strămoşească”[4] , acest lucru fiind garantul dăinuirii veşnice a acelui popor.

Poporul care păstrează cu sfinţenie şi iubeşte „comorile sufleteşti” precum limba, portul, datinile, obiceiurile,cântecele are, în concepţia primul patriarh român, „viaţă trainică şi proprie”.[5]

Educaţia copiilor într-un mediu familial echilibrat va asigura viitorul luminat al unui popor, se subliniază în cea de-a patra fericire.

Cheia propăşirii unui neam este considerată pacea şi buna rânduială şi în acelaşi timp îi îndeamnă pe români să iubească munca pentru că doar aşa îşi vor asigura cele necesare vieţii.

Cumpătarea în toate, încrederea în forţele proprii sunt condiţii sine qua non pentru o viaţă sănătoasă şi echilibrată.

Nu se poate înnoi şi regenera o naţiune fără înnoirea şi regenerarea personală a fiilor ei, după cum nu se poate înnoi şi regenera o pădure fără înnoirea şi regenerarea arborilor care o alcătuiesc.

Deosebirea în această analogie stă numai în faptul, că arborii nu se pot ajuta între ei (decât numai în fabule...), câtă vreme fiii aceleiaşi naţii se pot şi se cuvine să se ajute, ca să renască într-o fiinţă comunitară nouă şi plină de viaţă.

Poporul iubitor de învăţătură este fericit de patriarh întrucât „numai prin luminarea minţii şi îmbogăţirea sufletului va putea înainta culturaliceşte şi-şi va împlini rostul său între popoarele lumii.”[6]

Prin ascultare şi slujire lui Dumnezeu, poporul va renaşte într-o obşte nouă şi fericită. O singură semeţie şi-o singură răzvrătire este încuviinţată şi sfătuită : cea împotriva păcatului. „În faţa păcatului da, să stăm semeţi şi împotriva lui să ne răzvrătim cu toată puterea, ca biruindu-l să luăm *cununa vieţii* făgăduită de Hristos ostaşilor săi. Nimeni să nu cugete întru inima sa că ascultarea şi slujirea ar umili pe om. Nu, căci rânduiala acestei lumi şi a acelei viitoare întru ascultare zace. În duhul slujirii izvorâte din conştiinţa noastră întru Hristos şi întru Naţie ne vom uni silinţele, pentru ca acestea să rodească viaţă nouă în Ţară .”[7]

La păstrarea conştiinţei unităţii spirituale a neamului, Biserica Ortodoxă Română a avut o contribuţie majoră. Ea a cultivat în sufletele credincioşilor români conştiinţa trează că ei au aceeaşi obârşie ca neam, aceeaşi credinţa şi aceeaşi limbă care-i uneşte.

Pe lângă problemele identitare *Calendarul Mureşului* abordează cu multă seriozitate chestiuni care atentau la sănătatea trupească şi integritatea morală a poporului. Astfel se aduce în prim plan păcatul beţiei publicându-se trei articole succesive pe această temă : „Cine a iscodit rachiul?”, „Cam cât se bea la noi”, „Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului”.Se prezintă o statistică (sursa nu este precizată) îngrijorătoare a consumului de alcool din Ardeal : „40 kg de vinars, 12 kg de vin şi 200 kg de bere” per locuitor pe an, exceptând copiii. De asemenea s-a constatat că numărul crâşmelor ajunsese la 20.000 iar cifra consumatorii de alcool era cam de 1,5 milioane dintr-un total de 5 milioane de locuitori. În consecinţă alcoolismul este văzut ca principala cauză a stării materiale precare a majorităţii populaţiei, îndeosebi a celei rurale, dar în acelaşi timp şi a degradării lor spirituale.

Alcoolismul, fiind în esenţă o problemă socială, implică aspecte ce ţin de istoria identificării naţionale.Crâşmarii evrei erau portetizaţi ca personaje negative tipice:„aproape 3 din 4 părţi străini, se îngraşă cu munca băută a beţivilor”.

---

[4] Miron Cristea, *Fericirile Neamului Românesc* în *Calendarul Mureşului*,Tipografia „Librăria Nouă” Reghin,1927, p.83

[5] ibidem, p.83

[6] ibidem, p.84

[7] Nicolae Colan , *Ortodoxia şi renaşterea naţională* în revista *Viaţa ilustrată* ,nr.3, 1939, p.5

Pentru a fi şi mai elocventă acestă stare de fapt se aduce ca sprijin cartea „Împotriva beţiei" a Patriarhului Miron Cristea. Plin de amărăciune, patriarhul constata că numărul cârciumilor a sporit atât în Ardeal cât şi în Bucovina chiar cu concursul autorităţilor. Mai mult autorităţile amintite, catalogate „fără milă", „au făcut adevărate colonizări de neromâni, care au început să exploateze pe autohtoni". Referinţa se face tot la evrei, care, prin tradiţie se ocupau cu negustoria şi cămătăria, starea lor materială superioară celei a majorităţii populaţiei fiind pusă pe seama unor presupuse înşelătorii şi hoţii.Dovezi clare aduce în acest sens patriarhul Miron Cristea, informat la rândul său de subprefectul unui judeţ: în urma unor analize s-a dovedit că rachiul conţinea var sau vitriol.Toate aceste atentate la sănătatea, starea socială şi materială a românilor cu repercursiuni asupra integrităţii lor morale şi spirituale, nu au putut fi trecute cu vederea de Biserică, care şi-a exprimat vehement poziţia. Cu durere se concluziona că neamul nostru era ruinat „cu precugetare".

Drept urmare scumpirea băuturilor alcoolice era considerată binevenită ca măsură de reducere a consumului de alcool.Se recomandă adoptarea modelului altor popoare care s-au mai confruntat cu această problemă.Se aminteşte de eşecul american al prohibiţiei şi se elogiază sistemul suedez de succes în stăvilirea beţiei. Acesta a acţionat pe fondul unei populaţii cu un nivel cultural ridicat întrucât analfabetismul era eradicat şi fiecare familie lectura frecvent pe lângă Biblie „tot felul de cărţi ,un călindar şi câte o foaie săptămânală, ca să ştie ce se întâmplă în lume şi în ţară."[8]

Conducătorii, preoţii, învăţătorii şi medicii şi-au unit forţele pentru a găsi soluţii viabile pentru scăparea ţării de plaga alcoolismului.După încercări nereuşite, în 1909, în timpul unei greve muncitoreşti, s-a luat decizia opririi comercializării oricărei băuturi alcoolice şi rezutatele au fost uimitoare.Ulterior medicul Ion Bratt a propus şi promovat reglementarea vânzării de alcool.Legea prevedea următoarele: numai statul putea comercializa băuturi alcoolice; introducerea unei „cărţi" pe baza căreia cetăţenii peste 18 ani, care nu s-au îmbătat niciodată şi nu au fost pedepsiţi de justiţie, puteau cumpăra alcool; în restaurante puteau comanda băuturi (maxim un litru) doar cei care comandau şi mâncare. Deşi astfel de demersuri au fost costisitoare pentru stat, reuşita sistemului a compensat cheltuielile şi a adus Suediei „cuminţenia, fericirea şi buna stare materială" râvnite şi de alte ţări.Autorul articolului recomandă autorităţilor române aplicarea unor măsuri similare pentru a face şi ţării noastre „un mare bine".

Pornind de la ideea că locuitorii satelor în marea lor majoritate de-abia erau alfabetizaţi şi nu aveau exerciţiu în lecturi mai sofisticate, redactorii calendarelor propuneau ca formă predilectă povestirea sau alte genuri literare inspirate din folclor.

Calendarul Mureşului propune o variantă de legendă cu aceeaşi tematică, prelucrată după Tolstoi. În acest caz protagoniştii sunt diavolul, un ţăran sărac şi Lucifer.

Ţăranul a plecat la câmp doar cu o bucată de pâine.La amiază, ostenit şi flămând, nu mai găseşte pâinea. Necuratul o furase cu gândul că omul se va supăra şi va înjura. Însă, spre necazul său, ţăranul se sătură cu apă şi în loc să blesteme, zise: „s-o mănânce sănătos".

După cele întâmplate dracul se duse în iad şi-i povesti lui Lucifer întâmplarea, care, îl acuză de incompetenţă şi-i impune o perioadă de trei ani ca termen de ispitire şi pierzanie a ţăranului cu pricina. Neîndeplinirea acestei sarcini ducea la pedeapsă: scăldarea în apă sfinţită. Speriat de această perspectivă, diavolul, a luat chip de flăcău şi a intrat slugă la ţăran.Obţinând recolte bune omul, sfătuit de flăcăul-diavol, prepară rachiu din grâne.Totodată oamenii fură iniţiaţi în consumul de alcool, fapt considerat de diavol ca o izbândă a sa. Diavolul, însoţit de căpetenia întunericului, au urmărit apoi comportamentul ţăranului şi a apropiaţilor lui , influenţaţi fiind de băuturile consumate.Orice urmă de bună voinţă dispăruse

[8] *Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului* în *Calendarul Mureşului pe anul comun 1927,*Tipografia „Librăria Nouă", Reghin, 1926, pp.71-72

fiind înlocuită de înjurături, răutate, viclenie, violenţă, într-un cuvânt - degradare umană. În schimb sângele dobitocesc a ieşit la iveală, oamenii băutori comportându-se pe rând vicleni ca vulpile, turbaţi ca lupii, şi-n cele din urmă josnici ca porcii. Diavolul a explicat că toate acestea erau urmările bogăţiei pentru că din excesul de bucate s-a făcut rachiu, iar cei bogaţi se gândeau mai mult cum să petreacă decât săracii. Diavolul a fost răsplătit pentru această „invenţie"distrugătoare de oameni cu o funcţie mai înaltă.

Iată cum, prin modalităţi literare de inspiraţie folclorică, Biserica încerca să transmită credincioşilor precepte morale şi de conduită, arătându-le că alcoolul avea origini diavoleşti iar consumul nemăsurat al acestuia duce la dezumanizare.

Abundenţa articolelor dedicate luptei împotriva alcoolismului dovedesc pe de o parte faptul că problema atinsese cote înalte de gravitate, iar pe de altă parte Biserica dorea cu ardoare să-şi salveze credincioşii din ghearele acestui flagel, şi-şi mobiliza toată forţa în această direcţie.

Calendarele populare, predicile şi lucrările cu caracter moral au jucat un rol esenţial în educaţia oamenilor de rând, dar şi a clerului de la nivel parohial. Este vorba atât de pregătirea spirituală propriu-zisă cât şi de formare morală şi identitară a credincioşilor, mai ales într-o societate fragmentată din punct de vedere confesional şi naţional. Aceste lucrări dezvăluie un dialog permanent cu societatea, ele având ca scop accentuarea gradului de conştientizare şi asimilare de către credincioşi a valorilor unui popor civilizat.

Circulaţia „Calendarului Mureşului" în zona Văii Mureşului este dovedită de păstrarea unor exemplare ale acestuia în Biblioteca Municipală „Petru Maior" Reghin, în Biblioteca Mănăstirii Topliţa dar şi în biblioteci parohiale din zonă, fapt ce dovedeşte că la vremea apariţiei sale a fost lecturat, analizat, întregind universul cultural şi spiritual al creştinilor ortodocşi de pe aceste plaiuri.

Bibliografie:

Publicaţii:

- *Calendarul Mureşului pe anul comun 1927*, anul I, Editat şi tipărit de Tipografia „Librăria Nouă", Reghin, 1926;

Articole:

- Nicoleta Ploşnea, *Emilian Antal-organizator al Gărzilor naţionale româneşti de pe valea Mureşului superior* în *Angvstia 16, 2012;*
- Nicolae Colan , *Ortodoxia şi renaşterea naţională* în revista *Viaţa ilustrată* ,nr.3, 1939.

ENDER'S GAME AND THE WILL TO POWER (CLOSE READING)

Călina BORA
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: By following on the classification proposed by Thomas Hobbes, the present paper will analyse the characters of Orson Scott Card, by taking a close look at the 3 situations of conflict, which are typical for the barbarians: rivalry, distrust and pride. These 3 situations of conflict equal the 3 types power proposed by Nietzsche: freedom, justice and love. Freedom presupposes rivalry (Peter, Ender, Bean), justice presupposes both attacking the other when in doubt or out of mistrust, and fighting to protect your rights (FI, Greaff, Ender in FI phase, Bean), and love brings about the attack for consolidating one's reputation (Peter, Ahile). In these 3 situations, in which the subjects nurture feelings of hatred for and rejection of the other subjects, the good and the evil, the ethical and the unethical, don't matter anymore. What remains of vital importance is only the satisfaction gained through violence.

Keywords: Individualism, power, violence, Card, Nietzsche, Hobbes.

Cu toate că, pentru a deschide discuţia despre jocul lui Ender, s-ar fi potrivit oricare dintre romanele seriei lui Scott Card, totuşi, analiza, pentru acest capitol, va fi focusată pe romanul prin care autorul deschide seria, acesta fiind textul care prezintă cel mai bine relaţiile dintre pământeni, relaţii în baza cărora oamenii vor interacţiona cu noile specii, străinii dinafara câmpului gravitaţional. Prin joc ne referim, aşadar, la starea pământenilor, la jocul creat pentru şi de Ender, urmând ca prin figura acestuia să ne referim la subiecţii locuitori ai planetei. Cu alte cuvinte, capitolul de faţă va surprinde relaţiile dintre membri aceleiaşi specii, atât în propriul lor teritoriu, cât şi în afara spaţiului gravitaţional, acolo unde va fi nevoie, firește, făcându-se referiri şi la celelalte texte, nemizându-se însă pe analiza personajului Ender.

Cel care aduce în discuţie, pentru prima dată problema rivalităţii dintre membri aceleiaşi specii este însuşi Ender (cunoscut pe Pământ ca Andrew Wiggin):

„Deşi avea numai şase ani, Ender cunoştea legile nerostite ale luptelor dintre oameni. Era interzis să loveşti adversarul care zace neajutorat; doar un animal putea face aşa ceva. Cu toate astea îl loveşte pe atacator, pentru a-i arăta acestuia că este puternic şi că nu mai trebuie umilit vreodată"[1].

Dintru început sunt puse în evidenţă două aspecte: existenţa unor legi nerostite (este vorba despre legile morale) şi modul în care supremaţia devine mijloc de apărare. Aceste legi ale luptei dintre oameni, cele care ar despărţi oamenii de primate, nu sunt însă cu nimic mai presus decât ceea ce ele practică, întrucât în lupta pentru supremaţie a oamenilor nu mai poate fi vorba despre temeiul niciunei legi, ci doar de, precum în cazul lipsitelor de raţiune, instinct de supravieţuire.

[1] Orson Scott Card, *Jocul lui Ender*, traducere de Mihai Dan Pavelescu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2005, p. 13.

Cel mai bun exemplu în acest sens este dat de organizarea pe care copiii străzilor din Rotterdam o adoptă în timpul în care se ştia (pe Pământ) că cei din FI luptă contra Gândacilor. Practic, aceşti copii formaseră adevărate cete care aveau ca scop, întâi de toate, supravieţuirea. Puteau fi împărţite în două categorii: cetele copiilor mici (condusă de Poke) şi familiile (cetele copiilor mai mari, printre conducătorii cărora era şi Ahile). Dacă ceata lui Poke, de pildă, abia supravieţuia „din cauza gândirii ei nu prea bune, întrucât era prea miloasă”[2], ceata lui Ahile era una de prădători, prosperă şi puternică, tocmai datorită tiraniei lui. Lupta pentru supravieţuire a acestor copii mergea inclusiv până la moarte. Ahile, de exemplu, o va ucide pe Poke, întrucât după ce fusese acceptată de familia sa, îndrăznise să-l sfideze în faţa tuturor. Or, tiranul Ahile nu putea permite ca imaginea sa de conducător impecabil să fie compromisă. Cel care descrie însă cel mai bine cum se desfăşurau lucrurile în lupta pentru supravieţuire este Bean: „oamenii nu-mi mai dădeau de mâncare ca să nu fiu îmbrâncit de cei mari sau să nu-mi ia mâncarea din mână. Odată, un copil mai mare s-a înfuriat atât de rău pe mine că mănânc că mi-a băgat un băţ în gât şi m-a făcut să vomit tot ce mâncasem. Chiar a început să mănânce el, dar n-a putut, i-a venit şi lui să vomite”[3].

Aşadar, ceea ce statul a impus, ca limită a bunei conduite, pentru armonioasa convieţuire dintre oameni (morală), se estompează atunci când este pusă problema supravieţuirii. Porunca iubirii aproapelui şi, în cazul la care Ender face referire, a legilor nerostite dintre oameni, devin, de fapt, măşti sub care se ascunde cel mai bine nevoia - înspăimântătoare pentru stat, fundamentală însă pentru subiectul ce locuieşte statul, de libertate.

Ripostând, considerând că astfel îşi va arăta supremaţia, Ender îşi sublinează, aşadar, nevoia de libertate şi, prin intermediul acesteia, voinţa de putere. A te opune unei puteri opresive - lupta sa cu Stilson, de pildă - înseamnă, totodată, a ajunge la nivelul acelei puteri şi, firește, a o depăşi. Afirmarea supremaţiei constă tocmai în depăşirea acestei puteri. Când ea este statul în sine, ci nu instrumentele sale (cetăţenii), vom urmări mai târziu, contează foarte mult şi mijloacele prin care noua putere îşi afirmă şi exercită supremaţia.

La ce se referă însă concret Ender prin acel: „pentru a-i arăta acestuia că este puternic şi că nu mai trebuie umilit vreodată”[4]? A-i arăta lui Stilson că este puternic devine aici o acţiune ce are însemnătate dublă: pe de-o parte, Ender simte nevoia de a-şi demonstra puterea (putere ţinută în frâu de legile statului prin promovarea moralei, de pildă), pe de altă parte, actul propriu-zis de a acţiona. Cu alte cuvinte, cu toate că actul demonstrării puterii proprii, din punct de vedere etic, nu este decât un scut prin care acesta barează atacurile barbare ale celuilalt, prin faptul că vrea să arate că „nu mai trebuie umilit vreodată”, Ender îşi devoalează, de fapt, instinctul tiranic. Instinctul adus în discuţie se dezvoltă, în mod diferit, şi în cazul lui Peter, Ahile, Bean, ceilalţi părtaşi ai jocului confecţionat de Flota Internaţională. Numai că, dacă Ahile şi Peter sunt tiranii absoluţi, Ender şi Bean - întrucât cred în puterea comunităţii oamenilor şi a înţelegerii acestora chiar şi cu celelalte specii - resemantizează instinctul despotic, folosindu-l drept mijloc de menţinere a ordinii între specii. Când spunem ordine, ne referim, firește, la libertatea şi, mai ales, egalitatea dintre acestea.

Însă ca fundament al bunelor intenţii ale lui Ender şi Bean nu este nutrit, de fapt, tot individualismul, ca în cazul lui Ahile şi Peter? Nu se poate pune problema voinţei de putere în cazul tuturor? Firește, că da. Numai că, dacă toate aceste personaje au ca punct comun voinţa de libertate, drumurile lor se bifurcă atunci când se pune problema direcţiei acestei libertăţi: libertatea ca supremaţie (Ahile, Peter) şi „libertatea ca iubire de umanitate”, după cum ar

[2] Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, traducere de Roxana Brînceanu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2006, p. 20.

[3] *ibidem*, p. 70.

[4] *ibidem*.

numi-o Nietzsche, caz în care sacrificiul de sine, mila şi iubirea de popor îşi spun cuvântul (Ender, Bean).

Însă, şi aici intervine un aspect important, astfel interpretând lucrurile, nu tocmai iubirea de popor este responsabilă pentru xenocidul pe care Ender, în numele omenirii, îl aplică asupra străinilor insectoizi? Da, întrucât voinţa de libertate este, de fapt, voinţă de putere[5], chiar şi când este vorba despre voinţa unei întregi specii. Nu, am spune dacă am interpreta în altă ordine de idei acţiunile lui Ender, imediat următoare xenocidului. Oricare ar fi însă răspunsul concret dat întrebării, interesează mai puţin. Cert este faptul că o specie va riposta fără dubiu atunci când supravieţuirea sa va fi în joc. Ca atare, orice element ostil venit din partea unui membru al aceleiaşi specii sau, cu atât mai mult, al unei specii diferite, element aflat într-o poziţie ameninţătoare pentru ordinea şi funcţionarea firească a vieţii împotriva căreia ostilitatea este exercitată, va fi, fără dubiu, distrus. Iar când este vorba despre oameni, după cum se va vedea în cele ce urmează, cu atât mai mult, întrucât predispoziţia lor permanentă către violenţă le va motiva, practic, acţiunile.

Altfel spus, guvernul este, în esenţă, promotorul principal al individualismului, întrucât, când se va pune problema supravieţuirii, el va fi total de acord ca instinctul, până atunci gregar al puterii, să se manifeste în deplinătatea lui. Ceea ce statul vrea să distrugă ca aparenţă, prin morală şi celelalte principii ale traiului civil, în chipul menţinerii aşa-zisei egalităţi între oameni, în esenţă, este promovat. Când Ender vrea să-şi impună supremaţia în faţa lui Stilson, actul în sine trebuie pedepsit de către tată, profesori, stat etc., însă când prin instinctul său de putere distruge Gândacii, supremaţia în faţa acestor străini şi chiar uciderea lor îşi pierde caracterul gregar. Ce rămâne din morala acestui stat? Probabil numai mecanismul prin care cetăţenii sunt manipulaţi.

Aflat încă pe Pământ, Ender află două lucruri despre sine, lucruri care vor avea un rol destul de important în evoluţia sa, după ce va fi preluat la Şcoala de Luptă: este un Terţ[6] şi, prin asta, un simbol al ruşinii[7] pe Pământ.

În primul rând, ce însemna a fi terţ? Înseamnă a fi născut al treilea copil într-o familie căreia statul îi permitea să aibă doar doi. Ce se întâmpla cu aceşti terţi? Fie erau nuli pentru societate, întrucât erau născuţi în afara legii, fie erau preluaţi de centrele armatelor şi, cum este cazul lui Ender, pregătiţi pentru război împotriva semenilor din aceeaşi sau din altă specie. Flota Internaţională, din care face parte colonelul Graff, nu este decât găselniţa perfectă prin intermediul căreia terţilor li se dă o utilitate, fie şi în chipul gloriei salvării omenirii. Monitorizaţi încă de mici, întrucât, deşi concepuţi în afara legii[8], ei continuă să fie ai statului, acestora li se dictează prin intermediul unui dispozitiv cum să gândească şi, mai ales, cum să reacţioneze la stimulii externi. Într-un fel sau altul, copiii de acest tip sunt priviţi de către semeni ca fiind diferiţi, datorită acestei monitorizări decretate de guvern. Aşadar, deşi concepuţi în afara legii, terţii se năşteau numai dacă statul permitea acest lucru:

[5] „ [...] Instinctul de putere – acest instinct numit libertate – trebuie ţinut în frâu cel mai mult timp. De aceea scopul eticii – cu instinctele sale inconştiente de educaţie şi disciplinare – a fost să ţină în frâu setea de putere: ea discreditează individul tiranic şi potenţează, prin a sa glorificare a grijii pentru comunitate şi a iubirii de patrie, instinctul gregar al puterii" (Friedrich Nietzsche, *Voinţa de putere - încercare de transmutare a tuturor valorilor: fragmente postume*, Ed. Aion, Oradea, 1999, p. 461).

[6] „Părinţii te privesc ca pe un simbol al mândriei, deoarece au fost capabili să ocolească legea şi să te aibă, ca Terţ. Dar, în acelaşi timp, reprezinţi un simbol al laşităţii, deoarece n-au îndrăznit să meargă mai departe şi să practice nesupunerea, pe care continuă s-o considere corectă" (Orson Scott Card, *Jocul...* , p. 31).

[7] „În plus, eşti şi un simbol al ruşinii publice, pentru că, la fiecare pas, apari în calea eforturilor lor de-a fi asimilaţi în societatea noastră docilă" (*ibidem*).

[8] „Părinţii te privesc ca pe un simbol al mândriei, deoarece au fost capabili să ocolească legea şi să te aibă, ca Terţ" (*ibidem*).

„Experimentul numit Andrew Wiggin nu reuşise. Era sigur că guvernanţilor le-ar fi plăcut să abroge decretele care-i făcuseră posibilă naşterea”[9].

Am putea spune, în aceste condiţii, că Ender este efectiv un produs al statului. Iar acesta nu trebuie să dea greş: „Cu Ender va trebui să menţinem o balanţă delicată [spune Graff]. Să-l izolăm ca să rămână creativ, altfel se va adapta sistemului de aici. În acelaşi timp, trebuie să ne asigurăm că-şi va dezvolta din plin capacităţile de conducere”[10].

Dintru început am stabilit că prin Ender şi jocul său ne vom referi şi la ceilalţi terţi, şi la ceilalţi copii din cadrul Flotei Internaţionale (ex. cei din echipele Salamandrelor, Şobolanilor, Dragonilor etc.), şi la ceilalţi semeni de pe Pământ. Prin menţinerea simţului creativ, colonelul Graff face referire la faptul că, dacă sub o formă sau alta, Ender (şi, firește, ceilalţi colegi ai lui) ar simţi că nu este liber, ceea ce până la urmă se va şi petrece, ori că este privat de libertate, atunci va fi scăpat de sub control, întrucât instinctul său de putere va fi întreptat chiar asupra Flotei Internaţionale. A avea grijă ca acesta să nu se adapteze în totalitate la sistemul Şcolii de Luptă, fapt care nu se poate spune despre colegii săi, înseamnă a-i nutri gândirea cu fadul sentiment al libertăţii personale şi, totodată, a-i focusa atenţia asupra invadatorilor insectoizi, în niciun chip asupra propriei persoane[11]. Mai mult decât atât, Ender şi colegii săi nu trebuie sub nicio formă să ştie că luptele (chiar şi la antrenament), pe care le duc cu Gândacii, nu sunt întotdeauna jocuri, ci chiar lupte propriu-zise. A rămâne, în aceste condiţii, creativ înseamnă, pentru această ecuaţie, a găsi soluţii şi strategii de supravieţuire. Or, pentru a gândi astfel de strategii, mintea trebuie golită de emoţionalitate şi de orice alt construct, de factură religioasă ori socială, care ar împiedica acest proces.

„Să ştii că nu şcoala de luptă te-a creat. Ea nu creează nimic. Pur şi simplu distruge”[12], îi spune Dink lui Ender. Toţi cei implicaţi în acest joc trăiesc trumatic momentul în care intuiţia, legată de rostul şi miza acestei şcoli, îşi dovedeşte realitatea:

- **Ender**: „Acum ştia ce ura cel mai mult. N-avea niciun control asupra propriei vieţi. Ei conduceau totul. Ei luau toate hotărârile. Numai ei existau, cu regulile, planurile, lecţiile şi programele lor, iar tot ceea ce putea el face era să lupte în bătălii”[13].

- **Dink**: „Când eu sunt nebun, eu merge, eu pluteşte în aer singur şi nebunia iese din mine, intră-n pereţi şi nu mai iese de acolo decât la bătălie, când băieţii se loveşte de pereţi şi-o scoate”[14].

- **Bean**: „Bean ştia asta. Întotdeauna exista un pericol. Şi întrucât profesorii aveau toată puterea, pericolul avea să vină de la ei”[15].

Sunt doar trei dintre mărturiile care atestă faptul că Flota Internaţională este o maşinărie de control, care, chiar mai mult decât guvernele omenirii, controlează la propriu vieţile celor aflaţi sub puterea ei. Astfel, Ender simte, în cele din urmă, că trăieşte o viaţă care

[9] *ibidem*, p. 13.
[10] *ibidem*, p. 36.
[11] „În nopţile cele mai rele, când mă trezesc tremurând, dar tăcut, trebuie să rămân tăcut, altfel vor auzi că-mi lipsesc ai mei. Vreau acasă!” (*ibidem*, p. 105).
[12] *ibidem*, p. 121.
[13] *ibidem*, p. 164.
[14] *ibidem*, p. 122.
[15] Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, traducere de Roxana Brînceanu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2006, p. 109.

nu este a lui; resemnat, Dink trăieşte prin luptă ceea ce-ar fi trebuit să trăiască prin viaţa personală; câtă vreme Bean admite faptul că profesorii acestei şcoli deţin toată puterea: şi asupra lor, şi asupra pământenilor, şi în luptele cu celelalte specii, întrucât, în funcţie de dicteele lor, omenirea este pusă în mişcare.

Ce este Flota Internaţională? Mecanismul perfect prin care omenirea trăieşte pretextul exercitării individualismului şi a voinţei de putere: „Atâta vreme cât oamenii se tem de Gândaci, FI poate rămâne la putere şi, atâta vreme cât este la putere, anumite ţări îşi pot păstra autoritatea supremă”[16]. Pe de altă parte, este găselniţa perfectă prin care omenirea îşi camuflează degenerescenţa. Care este rolul fricii în stat, ne dezvăluie chiar Dink: atâta timp cât oamenii se tem de Gândaci, FI rămâne la putere. Or, a rămâne la putere înseamnă, totodată, a conserva acest complex al puterii.

Cu toate că FI este un mecanism bine închegheat, mecanism care, conform mărturiilor lui Ender, Dink şi Bean, este menit să golească subiectul de sentimentele care îl fac să fie slab (iubire, milă), mizând doar pe dezvoltarea instinctului de supravieţuire, el funcţionează, de fapt, pe baza unei figuri: Mazer Rackham, legendarul erou al luptei cu Gândacii. Cu alte cuvinte, şcoala de luptă îşi antrenează elevii folosindu-se de figura acestui aşa-zis erou, cel care, conform FI, a fost responsabil pentru xenocidul din primul război cu străinii insectoizi. Firește, figura acestui erou este un artificiu găsit de puterea FI, artificiu care să motiveze subiecţii în luptă. Toţi vor să fie Mazer Rackham, toţi vor muri în numele acestui mare erou, de unde rezultă faptul că toţi sunt manipulaţi de FI. Cu alte cuvinte, figura lui Mazer primează în conservarea complexului de putere al FI, fiind chiar mai important decât frica, dată de posibilul atac al unei specii extraterestre, generatoare a conştiinţei împovărate[17], capcană din care Ender şi Bean se vor strădui să iasă.

Există însă un moment în care pământenii (prin aceştia ne referim, firește, mai ales la forţele politice de pe Pământ) nu mai cred în FI, moment din care cele prevăzute de Dink sunt puse în practică, măcar aparent: „Oamenii se vor prinde de jocul ăsta şi va izbucni un război civil care va însemna sfârşitul total. Asta e ameninţarea, nu Gândacii. Iar când va izbucni, noi doi n-o să mai fim prieteni. Pentru că tu eşti american, la fel ca dragii noştri profesori. Iar eu nu sunt”[18]. FI menţinea, aşadar, numai armonia aparentă între statele lumii, avide, fiecare în felul său, după deţinerea puterii. Întrucât, câtă vreme cei din spaţiu, din FI, manipulau copiii-soldaţi „prin convingerea că luptele lor sunt doar jocuri şi teste”[19], pe Pământ lumea era scindată în două. Firește, aceste două puteri, China şi Rusia, aveau drept aliaţi state vecine ori state care găseau un beneficiu politic sprijinind o putere sau alta.

„Pe când chinezii luaseră de sigur faptul că ei fuseseră şi urmau să fie centrul universului, ruşii, conduşi de o serie de demagogi ambiţioşi şi generali autoritari, simţiseră că istoria îi deposedează de locul cuvenit lor, veac după veac, şi venise timpul să se termine. Deci, Rusia forţase crearea noului Pact Varşovia, întinzându-şi graniţele cât fuseseră la apogeul puterii sovietice – şi dincolo de ele, căci de data asta Grecia era aliatul său, iar Turcia era intimidată şi neutralizată. Europa era şi ea la limita neutralizării, iar visul rus al hegemoniei de la Pacific la Atlantic era, în sfârşit, realizabil”[20].

[16] Orson Scott Card, *Jocul...* , p. 123.

[17] „Orice putere care interzice, care ştie să trezească frica în cel căruia i se interzice ceva, dă naştere conştiinţei împovărate” (Friedrich Nietzsche, *Voinţa de putere...* , p. 472).

[18] Orson Scott Card, *Jocul...* , p. 124.

[19] Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, p. 472.

[20] *ibidem*, p. 433.

Aşadar, împotriva cui trebuia îndreptat atacul FI? Împotriva unei specii care, în cele din urmă, se dovedeşte a fi parte a jocului lui Ender, joc creat nu de Ender în sine, ci de FI pentru el şi întreaga omenire. Or, trebuiau pregătiţi pentru ca, ulterior, una dintre puterile politice de pe Pământ să se folosească de ei?

În orice caz, în relaţiile dintre personajele lui Card, aduse în discuţie până în acest punct, pot fi întâlnite cele trei stări conflictuale despre care Thomas Hobbes[21] vorbeşte, stări care dovedesc că subiectul, voitor de putere, oricât de limitat ar fi de legile unui stat, nu-şi poate suprima sub nicio formă instinctul, întrucât acesta face parte din natura sa. Iar dacă Nietzsche, în cartea deja amintită, vorbeşte despre trei forme ale voinţei de putere: libertate, dreptate şi iubire, Hobbes aduce în discuţie trei stări generatoare de conflict, generatoare, la rândul lor, de putere:

1. **rivalitatea** – atacul pentru câştig (Peter, Ender doar în lupta cu Stilson şi Bozo Madrid, Bean, Lands);
2. **neîncrederea** – atacul pentru securitate (FI, Graff, Ender în faza FI, Bean):

„Dacă una dintre rase trebuie să piară, să fim siguri că noi vom supravieţui. Genele noastre nu ne lasă să hotărâm altfel. Natura nu acceptă o specie lipsită de instinctul supravieţuirii. Indivizii pot fi convinşi să se autosacrifice, însă niciodată o rasă ca un întreg nu poate hotărî să-şi înceteze existenţa. Deci, dacă putem vom ucide Gândacii până la ultimul, iar ei, dacă pot, vor face la fel”[22].

3. **mândria** – atacul pentru reputaţie (Ahile, Peter);

În aceste trei situaţii, în care subiecţii nutresc sentimente de respingere a celorlalţi subiecţi, binele şi răul, moralul şi imoralul nu mai contează. Este importantă doar satisfacerea stării violente prin acţionare asupra celuilalt. De aici rezultă individualismul despre care Nietzsche şi Hobbes vorbesc: „starea de natură este o stare de maximă individualizare, de factură aproape animalică, în care nu există definiţii comune sau convenţii la care oamenii să ţină”[23] sau, în opinia lui Nietzsche, aspect despre care este vorba până la urmă în jocul lui Ender, „vrei libertate atâta timp cât nu deţii puterea. Când o deţii, vrei supremaţie, dacă nu poţi cuceri supremaţia (fiind încă prea slab pentru ea), vrei dreptate, adică putere egală”[24].

Bibliografie

Friedrich Nietzsche, *Voinţa de putere - încercare de transmutare a tuturor valorilor: fragmente postume*, Ed. Aion, Oradea, 1999.

Jean-François Mattéi, *Barbaria interioară*, trad. Valentina Bumbaş-Vorobiov, Paralela 45, Piteşti, 2005.

Konrad Lorenz, *Aşa-zisul rău: despre istoria naturală a agresiunii*, trad. Ion Constantin, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998.

[21] Thomas Hobbes, *Leviathan*, Oxford University Press, Oxford: New York, 1998.
[22] Orson Scott Card, *Jocul...* , p. 271.
[23] Thomas Hobbes, *Leviathan*, p. 443.
[24] Friedrich Nietzsche, *Voinţa de putere...* , p. 498.

Michel Foucault, *Anormalii*, trad. Dan Radu Stănescu, postfaţă de Bogdan Ghiu, Ed. Univers, Bucureşti, 1999.

Orson Scott Card, *Jocul lui Ender*, trad. Mihai Dan Pavelescu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2005.

Orson Scott Card, *Vorbitor în numele morţilor*, trad. Gabriel Stoian, Ed. Nemira, Bucureşti, 2005.

Orson Scott Card, *Xenocid*, trad. Constantin Dumitru Palcus, Ed. Nemira, Bucureşti, 2005.

Orson Scott Card, *Copiii minţii*, trad. Gabriel Stoian, Ed. Nemira, Bucureşti, 2006.

Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, trad. Roxana Brînceanu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2006.

Thomas Hobbes, *Leviathan*, Oxford University Press, Oxford: New York, 1998.

PERSPECTIVES ON THE CONCEPT OF FANTASTIC IN LITERATURE

Nicoleta Doina POP (POCAN)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Trying to define the concept of the "fantastic" in literature any definition may remain incomplete. The multiplicity of forms and aspects that characterize this aesthetic category makes impossible any attempt to find a universally accepted definition. This concept is constantly changing with the evolution of society, and taking new forms, remains timeless. Fantastic literature gives rise to a paradox: although it is difficult to be defined, it is easily recognizable even by non-specialist reader.

Keywords: fantastic, supranatural, literature, reality, fantasy

Motto: "*Textul e asemenea labirintului lui Dedal: îl închide în el pe autor şi când lectorul şi-a asumat acel text devine şi el captiv*" (Umberto Eco)

Încercând să configurăm fantasticul, orice definiţie riscă să devină incompletă, neîncăpătoare. Multitudinea de forme şi aspecte pe care le îmbracă fantasticul îngreunează delimitarea lui exactă, făcând imposibilă emiterea unei definiţii universal-valabile. Traducând o stare de spirit specifică, o neliniște existenţială, fantasticul se metamorfozează odată cu evoluţia societăţii şi, preluând noi înfăţişări, rămâne mereu în actualitate. Textul fantastic dă naştere unui paradox: pe cât de greu este de definit, pe atât de uşor este de recunoscut chiar şi de către un cititor destul de puţin avizat.

Marcel Brion, unul dintre cercetătorii cei mai reputaţi, încercând să stabilească principalele coordonate ale artei fantastice, insistă asupra caracterului proteic al "formelor în care neliniştea seculară a omului hăituit de spaimă şi de frică, a proiectat imaginile anxietăţii sale, încercând să se elibereze astfel de ele, şi chiar, în anumite cazuri, să le exorcizeze"[1].

După René de Solier, arta fantasticului este generată de absenţa luminii, de regimul nocturn al imaginabilului, ceea ce declanşează permanent o stare de nesiguranţă: "frica impune o lege, şi orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se loveşte de superstiţii, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină de depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămâne un fel de lume duşmănoasă pe care căutăm să o ocolim"[2].

Roger Caillois reuşeşte să facă o convingătoare delimitare între literatura fantastică şi cele două extreme ale sale, feeria şi literatura ştiinţifico - fantastică: "*E important să distingem între aceste noţiuni apropiate şi foarte des confundate. Feericul e un univers miraculos care i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerenţa. Fantasticul, dimpotrivă, vădeşte o ameninţare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală*"[3].

Dacă în universul basmului supranaturalul nu îngrozeşte, deoarece "*face parte din ordinea lucrurilor*", constituind "*însăşi substanţa universului, legea, climatul său*", în

[1] Marcel Brion, ***Arta fantastică***, traducere şi postfaţă de Modest Morariu, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1975,

[2] René de Solier, ***Arta şi imaginarul***, traducere de Marina şi Leonid Dimov, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p.35

[3] Roger Caillois, ***De la basm la povestirea ştiinţifico - fantastică***, studiu introductiv la ***Antologia nuvelei fantastice***, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p.14

domeniul fantasticului manifestarea supranaturalului "*apare ca o spărtură în coerenţa universului*".

Miracolul nu mai este asimilat ordinii cosmice ci reprezintă o agresiune ce ameninţă însăşi stabilitatea lumii, e imposibilul care survine pe neaşteptate într-o lume de unde imposibilul e prin definiţie izgonit. Fantasticul se va găsi în imediata vecinătate a realului, deoarece manifestarea lui presupune existenţa "*unui univers perfect determinat de unde se credea că misterul fusese izgonit pentru totdeauna*". Fantasticul este pentru Caillois "*o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalităţi cotidiene*"[4].

Tzvetan Todorov, un cercetător de marcă al fenomenului, pune un mare accent pe *ezitarea* cititorului şi a personajelor în privinţa naturii fenomenului perturbator. Dacă cititorul optează pentru o soluţie raţională, atunci naraţiunea intră în sfera straniului, dimpotrivă, dacă el acceptă o explicaţie supranaturală, se pătrunde în domeniul miraculosului. Fantasticul este deci identificat cu efemerul răgaz al ezitării cititorului sau al personajului.

Definit în raport cu *realul* şi cu *imaginarul*, fantasticul îi apare lui Tzvetan Todorov drept "*ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural*"[5].

Teoreticianul îşi completează definiţia prin impunerea a trei condiţii necesare pentru încadrarea unui text în categoria fantasticului: "*Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept o lume a fiinţelor vii astfel încât el să ezite între o explicaţie naturală şi una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi de asemenea împărtăşită de unul dintre personaje (...). În fine o ultimă condiţie cere cititorului să adopte o anumită atitudine faţă de text: să refuze atât interpretarea alegorică cât şi pe cea poetică*"[6]. Studiul fantasticului este realizat în raport cu straniul şi cu miraculosul, genuri cu care, consideră criticul, acesta se întrepătrunde. Situate în imediata vecinătate a fantasticului, straniul şi miraculosul, realizează împreună cu acesta câte un "gen limitrof"[7].

Straniul pur	Fantasticul straniu	Fantasticul miraculos	Miraculosul pur

La graniţa dintre *fantasticul straniu* şi *fantasticul miraculos* ia naştere *fantasticul pur*.

Un alt aspect important al lucrării lui Todorov este faptul că acesta distinge clar trei aspecte (niveluri) ale operei: verbal, sintactic şi semantic. *Aspectul verbal constă în frazele concrete care constituie textul*; *Aspectul sintactic surprinde relaţiile ce se stabilesc între părţile operei; Aspectul semantic este reprezentat de temele operei*.

Cunoscut drept unul dintre cei mai importanţi autori de literatură fantastică, Howard Phillips Lovecraft este şi un bun teoretician al genului. El a consacrat o lucrare supranaturalului în literatură, unde insistă asupra rolului esenţial al "*creării unei atmosfere specifice*". În ***Naşterea povestirii fantastice***, Lovecraft încearcă să surprindă pe axa temporală momentul apariţiei prozei fantastice, relevând faptul că "deşi îndemnul şi atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea", ca gen literar "nu este decât copilul secolului XVIII".

Există şi în critica literară românească mai multe tentative reuşite de a circumscrie frontierele literaturii fantastice. Ceea ce constituie un lucru demn de remarcat este faptul că

[4] Roger Caillois, ***În inima fantasticului***, Ed. meridiane, Bucureşti, 1971
[5] Tzvetan Todorov, ***Introducere în literatura fantastică***, Ed. Univers, Bucureşti, 1973, p.42
[6] Ibidem, p.51
[7] Ibidem, p.62

teoriile autohtone ale fantasticului nu sunt cu nimic mai prejos decât variantele lor de "import". Poziţia cercetătorilor români este dublă: pe de o parte ei asimilează rapid noile teorii, dar, pe de altă parte, receptarea lor este critică, presupunând analiza detaliată şi creatoare a fenomenului.

Deosebit de complexă şi de originală apare investigaţia lui Adrian Marino din lucrarea sa ***Dicţionar de idei literare***. Criticul porneşte de la etimologia termenului, reface "ereditatea" lui semantică, remarcând diferitele metamorfoze suferite de semnificaţia cuvântului de-a lungul timpului. Adrian Marino pune un accent deosebit pe ideea de "ruptură" în ordinea semnificaţiilor pe care o aduce cu sine orice manifestare a insolitului: "*Sensul sistemului fantastic de relaţii este contrazicerea, ruperea inopinantă a ordinii sau coerenţei persistente, răsturnarea subită a unor situaţii constante, stabile*"[8]. De asemenea, autorul remarcă faptul că orice temă fantastică intră în una din cele patru categorii, vizând violarea flagrantă a *realităţii, a raţionalităţii, semnificaţiei şi a temporalităţii*.

Lucrarea lui Sergiu Pavel Dan[9], dedicată fantasticului românesc este structurată pe două părţi. Prima constituie o veritabilă introducere în literatura fantastică. Vorbind "despre gândirea fantastică", Sergiu Pavel Dan îi descoperă sursele în sentimentul de teamă trădând vulnerabilitatea fiinţei. Definind "conceptul de literatură fantastică" autorul afirmă că "mileniile precedente ne-au lăsat moştenire un număr uriaş de creaţii în care miraculosul ocupă un loc preponderent". Nu toate sunt fantastice. Pentru a stabilii "frontierele literaturii fantastice" aceasta este raportată la o serie de domenii limitrofe precum fabulosul feeric, miraculosul mitico - magic şi superstiţios, ocultismul iniţiatic, literatura S.F., proza poetică şi alegorică, proza vizionară, literatura de aventuri şi proza de analiză. Bogat ilustrate prin exemple luate din creaţii reprezentative ale literaturii române şi universale, relaţiile ce se stabilesc între *normal şi supra-normal* sunt grupate în trei categorii ale *interacţiunii*, ale *mutaţiei* şi ale apariţiei *fantastice*.

Dintre teoriile ceva mai noi asupra fantasticului de remarcat sunt cele ale lui Alexandru George, constituind prefaţa la antologia sa de proză fantastică românească intitulată ***Masca***[10].

Studiul său nu aduce lucruri noi, ci se remarcă prin efortul de a se sincroniza cu "stadiul actual al înţelegerii problemei" prin asimilarea celor mai diverse teorii. Autorul observa lipsa de receptivitate a criticii literare interbelice faţă de existenţa unui fantastic autohton făcând trimiteri la E. Lovinescu şi G. Călinescu. Alexandru George fixează către sfârşitul deceniului al patrulea şi începutul celui următor "*afirmarea prozei fantastice ca <gen> autohton*".

Deloc de neglijat este şi teoretizarea conceptului de fantastic realizată de Nicolae Manolescu în lucrarea ***Arca lui Noe***, volumul III (notele de subsol din capitolul *Arghezi şi Urmuz*). Criticul pleacă de la premisa că întâlnirea dintre *real* şi *nereal* (care sunt absolut incompatibile) provoacă "tensiune şi perplexitate". Literatura dispune de mai multe modalităţi de a **atenua** sau de a **agrava** această *incompatibilitate*. "*Speciile feericului se grupează la polul atenuării*; *speciile fantasticului la acel al agravării*"[11].

Se observă existenţa a două criterii de definire: existenţa a două planuri incompatibile şi prezenţa unor indici care marchează raportul dintre ele. În funcţie de combinarea acestor două criterii pot exista trei cazuri distincte:

---

[8] Adrian Marino, ***Fantasticul***, în ***Dicţionar de idei literare***, vol.I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973

[9] Sergiu Pavel Dan, ***Proza fantastică românească***, Ed. Minerva, Bucureşti, colecţia "Momente şi Sinteze", 1975

[10] ***Masca. Proză fantastică românească***, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Ed.Minerva, Bucureşti, 1982

[11] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, volumul III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p.48

1. "*Prezenţa unor indici expliciţi care semnalizează o ordine distinctă de cea reală*"[12] - ne aflăm în prezenţa a ceea ce Tzvetan Todorov considera a fi *miraculosul*

2. "*Prezenţa unor indici expliciţi sau impliciţi care semnalizează o întâlnire dintre real şi nereal*"[13] - corespunzător domeniului *straniului.*

3. "*Absenţa semnalului, deşi întâlnirea dintre real şi nereal se produce*"[14] - *fantasticul propriu - zis* (*fantasticul pur*).

În încheierea precizărilor sale privitoare la categoria fantasticului, criticul constată:

"*Schimbarea procedeelor mută necontenit frontierele celor trei clase descrise. Ceea ce ieri era simţit ca fantastic, azi e simţit ca fabulos sau straniu. E ca şi cum teritoriul fantasticului, ros necontenit la margini de apele miraculosului sau ale feericului, se reface necontenit în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister şi nevoia de explicaţie: fantasticul nu este altceva decât armistiţiul fragil între forţele imaginaţiei şi forţele logicii, pe care atât declararea războiului, cât şi încheierea păcii l-ar periclita*"[15].

În orice operă fantastică există două tipuri de reprezentare a realităţii, fiind vizibilă „fanta" care delimitează lumea reală de cea a operei literare. Aşadar, este expusă realitatea într-un mod real, veridic (se creează aşa-numita „iluzie a vieţii"); în plus faţă de acest plan real, denotativ, se prezintă o realitate care „nu seamănă" cu cea obişnuită - acesta fiind planul fantastic propriu-zis. Planul real şi planul fantastic propriu-zis se armonizează epic şi formează un univers al textului în care se îmbină continuu „realul" cu „irealul". Această împletire între cele două planuri (real şi fantastic) provoacă deruta, confuzia, incertitudinea cititorului şi a personajului deopotrivă. De fapt, ezitarea, incertitudinea (intratextuală pentru protagonist şi extratextuală pentru cititor) este, conform definiţiei lui Tzvetan Todorov, o trăsătură specifică oricărei proze fantastice.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, (studiu introductiv la volumul *La ţigănci*), Editura pentru Literatura, Bucureşti, 1969.

2. Brion, Marcel, *Arta fantastică*, traducere şi postfaţă de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.

3. Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.

4. Caillois, Roger, *De la basm la povestirea ştiinţifico - fantastică,* studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

5. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Traducere de Paul G. Dinopol, Prefaţa de Vasile Nicolescu, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

6. Eliade, Mircea, *Sacrul şi Profanul*, Traducere de Rodica Chisa, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

7. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1990.

8. Manolescu, Florin, Caragiale şi Caragiale, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

9. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

10. Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

11. Pavel Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

[12] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, volumul III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p.49
[13] Ibibem, p.49
[14] Ibidem, p.49
[15] Ibidem, p.52

12. Popescu, Ileana Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative şi conversaţionale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.
13. René de Solier, *Arta şi imaginarul*, traducere de Marina şi Leonid Dimov, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
14. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
15. Toma, Pavel, *Lumi ficţionale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.
16. *** *Masca. Proză fantastică românească*, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

UN DESTIN ENTRE PIERRE ET PAUL. POUR UN ART POETIQUE

Bianca-Livia BARTOȘ
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: This paper delves into Dominique Fernandez's "Dans la main de l'ange" with the aim of evincing the novel's aesthetic qualities. It is structured in a circular and coherent manner, and utilizes poetics as a starting point in analyzing all the elements that make up the novel's title, ultimately confirming the hypothesis that "Dans la main de l'ange" represents an imagine of the author's aesthetics, a highlight in his entire creation.

Keywords: poetics, aesthetics, ideal reader, chronology and duality.

Dominique Fernandez, écrivain français avec une très variée activité littéraire, publie en 1982 le roman qui lui rend le grand prix Goncourt de la littérature : *Dans la main de l'ange*. Ce grand roman peut être vu non seulement comme une œuvre qui couronne l'activité artistique de l'auteur, mais aussi d'un œil esthétique. Dans ce sens, il révèle les techniques narratives et les méthodes d'écriture que l'auteur réunit dans son roman et, regardé de ce point de vue, le roman devient le sigle d'un art poétique. De la sorte, le but que je me suis fixé dans cette recherche est précisément celui d'extraire les fragments et les idées qui prouvent le penchant artistique de l'écrivain et, implicitement, le résultat poétique de son œuvre d'art.

Pour arriver à une conclusion pertinente, il s'impose de faire une approche linguistique du terme *art poétique*, mais aussi quelques repères sur la publication de cette oeuvre qui a couronné l'activité littéraire de Dominique Fernandez, pour finir avec l'analyse textuelle des fragments qui rendent au roman la qualité d'art poétique.

Si le terme « poésie » vient du grec *poiein,* qui signifie « faire, créer », alors « l'art poétique » signifie la création de l'art, et donc, le poète est un créateur, un inventeur de formes expressives, ce que révèlent aussi les termes du Moyen Âge, comme *trouvère* et *troubadour*.[1] Plus concrètement, l'art poétique est défini comme la totalité des règles qui ont comme but principal celui de produire le beau dans une œuvre :

> L'art poétique est en général un ensemble de règles dont la finalité serait de produire la beauté, dans une œuvre d'art, principalement dans les ouvrages littéraires. On appelle également, par métonymie, les ouvrages formulant de tels ensembles de règles des arts poétiques. *La Poétique* d'Aristote, L'*Art poétique* d'Horace et *L'Art poétique* de Boileau, sont de célèbres exemples d'arts poétiques.[2]

De la même manière que Boileau, Horace ou Aristote, Dominique Fernandez fait de son œuvre un art poétique, tout en employant des méthodes spécifiques à cette technique narrative. Le fragment qui traite l'influence des deux saints si différents est révélateur en ce sens, puisque l'auteur y expose sa vision sur la littérature, sur la mission de l'auteur et de son art.

Le roman met en premier plan la biographie imaginaire de Pier Paolo Pasolini, écrivain et cinéaste italien. Dominique Fernandez s'inspire de la biographie de cette personnalité, transcrit les dates exactes de la vie de Pasolini, mais à travers ce masque il ne va

[1] Article *Poésies francaises* sur le site http://www.artpoetique.fr/, consulté le 30 octobre 2014.
[2] Article *Art poétique* sur le site www.wikipedia.org, consulté le 31 octobre 2014.

parler que de soi-même. L'écrivain est plus libre quand il parle à travers un autre, tel que l'affirme lui-même : « Je me suis dit : si moi j'avais été italien, si j'étais né en [19]22 à Bologne […] comment est-ce que j'aurais réagi, qui aurais-je aimé, comment aurais-je vécu ? C'est ça la biographie imaginaire » [3]. L'auteur constate le grand défaut de l'écriture biographique : elle rate deux moments importants de la vie, comme l'enfance et l'adolescence, étapes pour lesquelles l'auteur a inventé le plus des choses en ce qui concerne la biographie de Pasolini. On ne sait pas qui il a aimé, rien de sa vie personnelle, excuse parfaite pour éveiller la fiction et déclencher la bouffée de l'écriture. C'est la raison pour laquelle Dominique Fernandez s'imagine toute cette partie : « moi j'ai complètement inventé », témoigne l'auteur.

Dans le volume *Ore franceze*, écrit en roumain par Ion Pop, Dominique Fernandez parle du livre qui lui a rendu le prix Goncourt en disant :

Je raconte des choses sur moi – même en prêtant l'identité d'un autre. Comme épigraphe de ce livre, j'ai choisi une phrase de Chateaubriand qui est pour moi une sorte de devise et que je pourrais mettre comme épigraphe pour chacune de mes livres : *On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre.* Ces deux points sont essentiels : je ne parle jamais que de moi – même, mais pas directement, sinon en me donnant le cœur à un autre. C'est-à-dire, je prends un personnage qui a existé, comme Pasolini dans *La main de l'ange* […] et je me demande qu'est-ce que j'aurais fait si j'étais lui […] Je parle de moi-même en prêtant une masque.[4]

En ce qui concerne les éléments de paratexte, le roman est structuré en trois grands chapitres inégaux, dont le premier contient vingt-et-un sous-chapitres, le deuxième quinze et le troisième dix-huit. Le titre, *Dans la main de l'ange*, peut suggérer le côté inconnu de l'existence humaine, la fatalité qui se trouve dans la main de l'ange gardien ou bien le destin inconnu qui dirige l'homme vers l'incertain. C'est un peu le sort de Pasolini, qui arrive à être tué dans des conditions inconnues, mais tragiques. Une autre interprétation possible pourrait attribuer à l'ange le symbole de l'artiste et, dans ce cas, l'œuvre devient un art poétique. La main de l'ange est la main pure, consacrée, qui rend l'œuvre plus « grande, valable et durable »[5]. Bref, c'est la main de l'artiste, de l'auteur. Du point de vue chronologique, le roman expose la vie du cinéaste italien Pier Paolo Pasolini, en commençant par les mots : « Je suis né en Bologne, le 5 mars 1922 »[6] pour continuer avec les aspects de sa vie dès l'enfance jusqu'à son devenir artistique et, finalement, sa mort. Les derniers mots du roman font preuve du succès rendu par l'œuvre, en devenant le seul roman qui allait survivre contre l'oubli.

Le roman est reconnu pour son retour à l'autobiographie, qui est complété par la manière dans laquelle l'œuvre est conçue, celle d'un testament littéraire. Tout comme André Gide dans son *Thésée*, l'auteur lègue à ses successeurs toute son expérience littéraire, mais aussi son expérience de vie. En ce qui concerne le personnage de Thésée, celui-ci expose toute sa vie devant son fils Hippolyte: « C'est pour mon fils Hippolyte que je souhaitais

[3] L'écrivain Dominique FERNANDEZ présente son dernier livre "Dans la main de l'ange", une biographie imaginaire de Pier Paolo, le 17 septembre 1982, consulté à l'addresse http://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U, le 30 octobre 2014.
[4] Ion Pop, *Ore franceze* [*Heures françaises*, ma trad.], deuxième volume, Editions Polirom, Iasi, 2002, page 115.
[5] André Gide, *Thésée,* Editions Gallimard, Paris, 1946, p.15
[6] Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange*, Paris, Editions Grasset, 1982, p. 13. Toutes les citations seront tirées de la même édition.

raconter ma vie, afin de l'en instruire »[7]. À la fin, cet apprentissage sera dédié à toute l'humanité, devant laquelle le personnage expose son propre existence périssable. En tant qu'art poétique, Gide met face à face, dans le dernier chapitre de son étude, deux figures mythiques qui représentent le passé et l'avenir, la tradition d'une part et la modernité de l'autre. De la même manière, Dominique Fernandez fait le récit de la vie de Pasolini, qui devient la sienne, en exposant son devenir artistique. En même temps, Pasolini expose son credo existentiel devant le jeune Genariello, pour lequel Pasolini raconte sa vie :

Tu es mon destinataire, mon seul destinataire, je n'en veux pas d'autres. Reste toujours le jeune garçon napolitain que j'aime, vif, sincère, robuste d'âme et de corps, prêt à entrer dans chaque nouveau livre avec le sérieux d'un enfant pauvre qui va pour la première fois à l'école, mais aussi à le rejeter en riant aux éclats si l'auteur t'assomme par un style compliqué et obscur. (p. 13)

Le roman est construit sous la forme d'une confession, une lettre qui reçoit un destinataire imaginaire, mais qui inspire beaucoup de confiance. Le destinataire est le lecteur idéal, le « seul destinataire » qui puisse comprendre la valeur de l'œuvre. Plus tard, le même « jeune napolitain » acquiert un nom et devient d'une grande importance pour le narrateur, car c'est précisément ce jeune « enfant pauvre » celui qui validera son roman, pour lui reconnaître la grandeur dans le milieu littéraire.

Aujourd'hui c'est toi, Genariello, qui me rend confiance dans la valeur de mon travail. Oui, quand j'ai assez d'entendre les compliments hypocrites de mes confrères, quand je constate que mes succès ne sont bons qu'à m'attirer soit la jalousie de mes rivaux dépités, soit les candidats à un des prix littéraires où je dispose d'une voix, quand aucune parole sincère d'ami ne m'apporte un jugement nuancé, quand je me demande si mes livres ont plus de titres à retenir l'attention de ceux dont je me débarrasse chaque mois sur la charrette du brocanteur, il me suffit de t'imaginer sur la terrasse de tes parents, entre les ponts de basilic et les gousses d'ail suspendues à la tonnelle. (p. 171)

Dominique Fernandez construit le personnage de Genariello comme l'image du lecteur modèle : il incarne la simplicité, l'innocence, la sériosité et même l'esprit critique. Avisé, ce genre de lecteur assure la bonne réception de l'œuvre. En même temps, l'auteur se met contre ses « confrères hypocrites » qui, en publiant une œuvre littéraire, ne désirent que le succès dans les prix littéraires. Mais, aux antipodes, conclut Fernandez, se trouve l'écriture fondée sur un but diamétralement opposé, la beauté du style, l'esthétique : « […] la littérature doit être appréciée comme un effort vers la beauté pure, indépendamment du contenu moral » (p. 128).

Néanmoins, le lecteur n'est pas la seule entité qui compte dans une œuvre d'art, mais il y a aussi bien d'autres éléments qui mettent l'empreinte sur la qualité du style. Dans ce contexte, l'auteur exprime son point de vue en ce qui concerne le temps de l'écriture et se met contre la discontinuité : « Eussé-je choisi pour audience le frivole public littéraire et ses pédants menteurs qui lui font honte d'attacher foi au temps chronologique, me sentirais-je aussi libre de relater ma vie, un épisode après l'autre, comme ils ont arrivé ? » (p. 13). En défendant son lecteur imaginaire, mais idéal, l'auteur se heurte contre « le frivole public littéraire », contre le fragmentarisme et contre la discontinuité. Il ne veut point « briser la suite naturelle des événements, mépriser les dates, raconter à l'inverse, bousculer passé, présent et avenir dans un casse-tête prétentieux » (p. 13), technique propre de la discontinuité. Son choix

[7] André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 13.

est immuable, et de la chronologie, attitude qui transforme le fragment nommé et le roman entier dans un art poétique.

Une autre raison pour laquelle le roman acquiert le titre d' « art poétique » est le choix de démythifier la symbolisation du nom de Pier Paolo Pasolini : « Qui était ce nouveau-né que ses parents baptisèrent Pier Polo ? Pierre et Paul ! Comme si on pouvait vivre uniquement sous deux patronages aussi opposés. » (p. 19) Tout comme André Gide, Dominique Fernandez et, implicitement, son personnage, sont des êtres duales, qui ont toujours été à la croisée des chemins, toujours avec le poids d'être obligé à faire le choix entre deux entités. Dans le cas de Pasolini, cette dualité est encore plus forte, étant sous la protection des deux apôtres en même temps : Pierre et Paul. Conformément à la tradition chrétienne, ces deux saints sont les deux piliers de l'Église et la Tradition ne les a jamais fêtés l'un sans l'autre. Ils sont sont comme les deux doigts de la main : toujours inséparables, ils donneront leur vie pour la foie chrétienne:

Pierre était galiléen, reconnu par son accent, pêcheur installé à Capharnaüm au bord du lac de Tibériade. Paul était un juif de la diaspora, de Tarse en Asie Mineure, mais pharisien et, ce qui est le plus original, citoyen romain. Tous deux verront leur vie bouleversée par l'irruption d'un homme qui leur dit: "Suis-moi. Tu t'appelleras Pierre." ou "Saul, pourquoi me persécutes-tu? ". Pierre renie quand son maître est arrêté, mais il revient: "Seigneur, tu sais tout, tu sais bien que je t'aime." Paul, persécuteur des premiers chrétiens, se donne au Christ: "Ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi." Pierre reçoit la charge de paître le troupeau de l'Église: "Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église." Paul devient l'apôtre des païens. Pour le Maître, Pierre mourra crucifié et Paul décapité.[8]

La tradition religieuse ne fait pas de différence entre les deux apôtres de Jésus Christ ; qui plus est, on insiste sur l'impossibilité de les séparer. Tout de même, les mots de Jésus s'adressent seulement à Pierre au moment où il choisit la pierre sur laquelle Il bâtirait son Église. « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église »[9]. Regardé du point de vue artistique, le problème romanesque est totalement différent de celui religieux, car les deux apôtres représentent deux entités différentes, deux saints qui ne peuvent pas protéger tous les deux une seule personne et, enfin, deux visions différentes sur la littérature :

Pierre : qui fit de Rome la ville du pontificat et transforma l'évangile de Jésus en religion de l'autorité. Un esprit solide, étroit, un des douze premiers apôtres, l'ami personnel de Christ, dépositaire de son message, attaché à la lettre de son enseignement […] Et Paul, tout le contraire : inquiet, mystérieux, excessif, n'ayant pas connu le Christ et par la même affranchi de toute fidélité littérale, voyageur autant que Pierre fur sédentaire, parcourant le mode pour le convertir, violent, impopulaire, de caractère difficile même pour les amis […] (p. 19)

Du point de vue artistique, cette dualité apparaît très visible dans le roman: Pierre encourage le côté culturel de Pasolini, il est un constructeur. À la suite de ses conseils et protégé par lui, Pasolini devient écrivain et cinéaste. Il se voit apprécié et aimé par le monde entier, mais surtout, il est « attaché à la lettre » par son métier. De l'autre côté, Paul est le destructeur, qui mène le personnage à une vie scandaleuse. L'esprit « inquiet, mystérieux, excessif […], violent ou impopulaire » (p. 19) envahit la personnalité italienne, ainsi que Saint

[8] Article *Saint Pierre*, consulté sur le site http://nominis.cef.fr; le 31 octobre 2014.
[9] Matthieu 16:18, La Bible, consulté en ligne à l'adresse http://www.info-bible.org; le 31 octobre 2014.

Paul le dicte. Du point de vue métaphorique, Pierre représente donc le côté culturel, le désir de promouvoir l'art et la littérature et, de l'autre part, Paul est le symbole de l'anti-littérature. L'équilibre entre les deux sera rétabli seulement à la fin du roman et uniquement à travers la mort : « j'avais rétabli entre Pierre et Paul, l'équilibre d'une finalité odieuse », conclut Pasolini.

L'auteur même se voit comme un être dual, raison pour laquelle il a toujours cherché un équilibre entre deux sensibilités, deux raisons, deux sentiments : « Je suis le produit des deux : d'un coté je suis l'héritier de mon père et de l'autre je suis l'héritier de ma mère. D'une part c'est le sud et de l'autre le nord. » [10] Ce serait une vraie utopie celle de pouvoir les équilibrer, de réaliser une synthèse entre les deux, car le sud pur ne produit rien et le nord est si austère qu'il devient étouffant. L'opinion de Dominique Fernandez est que la synthèse serait de prendre le caractère, la volonté et le sens constructif du Nord et les valeurs du plaisir, de l'art de vivre et de la joie du Sud.[11] Dominique Fernandez dit son dernier mot à propos de cette dualité : « Quelqu'un qui porte ces deux noms doit se poser des problèmes. »[12]

Le lecteur modèle, le temps de l'écriture et la dualité ne sont que les points de départ pour une bonne réception de l'œuvre. À côté du lecteur, un autre rôle extrêmement important dans le devenir de la littérature le joue l'écrivain même. Ce dernier, non seulement qu'il doit être un très bon lecteur, mais il doit bénéficier aussi de la dextérité et de la perspicacité d'un peintre. L'analogie écrivain-peintre est rigoureusement traitée dans le roman : « Bien ingrat le métier d'écrivain, lui dis-je, à côté de celui de peintre : nécessité de se concentrer, de se couper du monde, de s'isoler de son prochain […] » (p. 169). En tant qu'« artiste peintre professionnel », Pasolini cherche à découvrir la « beauté pure » en prouvant que si dans la peinture « ce n'est pas le sujet qui fait le prix d'un tableau, mais la combinaison de lignes et de couleurs » (p. 126), dans la littérature ce sont la forme et les techniques qui rendent l'originalité et la beauté d'une œuvre.

Les références à l'écriture sont incontournables dans ce roman : dans ce sens, le grand modèle de Fernandez a été Thomas Mann, mais il a été aussi impressionné par Stendhal. Il approuve son idée de roman en tant que vision totale de l'univers et se heurte du roman contemporain. Ce qu'il déteste c'est le roman intellectuel complètement obsolète et il est contre le roman qui raconte des événements sans réussir à suggérer la densité du monde, qui suppose aussi le temps comme dimension sociale : « Le roman doit refléter toute la société d'une époque, donc il doit être en même temps historique, sociologique, psychanalytique, religieux, mais aussi romanesque – et, par rapport à d'autres romans modernes très fragmentaires – il doit englober toute la variété et la complexité du monde »[13]

Dominique Fernandez fait dans son roman des références très importantes à l'écriture et l'intertextualité[14] devient, ainsi, une caractéristique de son œuvre. D'abord, il parle de

---

[10] Ion Pop, *Ore franceze, o.c.*, page 117

[11] [2] *Ibid.*

[12] L'écrivain Dominique FERNANDEZ présente son dernier livre *Dans la main de l'ange*, une biographie imaginaire de Pier Paolo, le 17 septembre 1982, consulté à l'addresse http://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U, le 31 octobre 2014.

[13] Ion Pop, *Ore franceze, o.c.*, extrait de la conférence de Dominique Fernandez au Centre Culturel Roumain de Paris, le 9 juillet 1993, page 130

[14] Le terme a été utilisé pour la première fois par Julia Kristeva dans *La revolution du langage poetique*. « Un texte est toujours inspiré par d'autres textes » (p. 113)., dit l'auteur dans *Recherches sur une semanalyse.* Gérard Genette propose cinq types de relations transtextuelles: l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'achitextualité, et l'hypertextualité. Le premier, exploré aussi par Julia Kristeva dans son *Séméiôtikè*, est définit par Genette comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la

L'Immoraliste gidien en le présentant à un autre personnage, à Wilma : « …je lui dis que nul roman ne me paraissait si bine écrit que *L'Immoraliste* de Gide » (p. 128). Les ressemblances entre l'écriture gidienne et celle fernandezienne sont considérables, en partant du désir permanent de liberté jusqu'à la disponibilité totale du personnage et la sincérité absolue. En faisant référence à l'écriture gidienne, Dominique Fernandez prouve que c'est le sujet qui est important et que tout livre devient un apprentissage, un instrument de connaissance de la vie. L'écriture est toujours en relation avec la lecture et pour cela, une autre référence est à Paul Valéry, à son *Cimetière marin*. Le dialogue avec la muse dans un cadre atemporel, propre pour la mort, donne d'autres nuances au roman.

En conclusion, Dominique Fernandez fait de son œuvre un art poétique à l'aide de nombreux choix qu'il fait dans son roman. L'accord parfait entre le réel et l'imaginaire est prouvé par cette autobiographie fictionnelle, dans laquelle l'auteur prend un masque qui ne cache pas sa vraie personnalité artistique : le grand écrivain révèle son esthétique à travers un double.

BIBLIOGRAPHIE

1. FERNANDEZ, Dominique, *Dans la main de l'ange*, Paris, Editions Grasset, 1982
2. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
3. GIDE, André, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1976
4. POP, Ion, *Ore franceze*, deuxième volume, Editions Polirom, Iasi, 2002

Sites Internet

5. Article *Art poétique,* consulté sur le site www.wikipedia.org, consulté le 30 octobre 2014.
6. Article *Poésies françaises*, consulté sur le site http://www.artpoetique.fr, consulté le 30 octobre 2014.
7. Article *Saint Pierre*, consulté sur le site http://nominis.cef.fr, consulté le 31 octobre 2014.
8. L'écrivain Dominique FERNANDEZ présente son dernier livre *Dans la main de l'ange*, une biographie imaginaire de Pier Paolo, le 17 septembre 1982, consulté à l'addresse http://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U
9. La Bible, consulté en ligne à l'adresse http://www.info-bible.org, consulté le 31 octobre 2014.

citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme mois explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.» (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.8.)

THE DOMINATION OF SCIENCE AND THE MEDICALIZATION OF CONTEMPORARY SOCIETY – AN INTERPRETATION OF THE CURRENT EUROPEAN LEGISLATION REGARDING EUTHANASIA

Gabriela MUNTEANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : Three European countries have legalized euthanasia or assisted suicide in the last two decades: the Netherlands, Belgium and Switzerland. The western world seems to be more and more open towards accepting euthanasia as an option, the freedom of choice being one of the main reasons for which prohibiting such a practice is no longer considered right. But is it truly possible to choose death when suffering is no longer bearable as a free act? Isn't such an attitude more likely related to a change of mentality, to a cultural environment dominated by science? This paper discusses the problem of the medicalization of society, brought into attention by Michel Foucault, and raises the question regarding the fallibility of science or of the expert, emphasizing the consequences of these matters relevant for the problem of euthanasia.

Keywords: euthanasia, assisted suicide, medicalization, Foucault, science failibility, Gadamer.

Cu toate că majoritatea statelor contemporane promovează încă măsuri de protecție și de interdicție prin care societatea se străduiește să-i împiedice pe membrii ei să se auto-distrugă, eutanasia este avută în vedere în tot mai multe cazuri drept alternativă la un sfârşit în suferinţă. Această atitudine este adeseori percepută de omul contemporan drept o direcţie firească a societăţii, motivată de credinţa în dreptul fiecărui individ de a alege în mod liber cum şi dacă doreşte să trăiască. Totuşi, există aspecte, care pot fi evidenţiate printr-o analiză filosofică, ce pun la îndoială însăşi posibilitatea unei alegeri realmente libere în acest sens. Întrebarea pe care nu o putem ignora este următoarea: în ce măsură este vorba în cazul eutanasiei de alegere liberă şi nu de o tendinţă istorică, de mentalitate, de influenţe socio-culturale?

Pentru a oferi un posibil răspuns la această întrebare pot fi avute în vedere legile adoptate de statele europene ce permit eutanasia. Ceea ce se poate remarca în textele normative din Olanda şi Belgia este, în primul rând, faptul că eutanasia este catalogată drept acţiune ce aparţine domeniului medical. Însăşi emergenţa legilor cu privire la eutanasie este explicată din perspectivă sociologică printr-o anumită evoluţie a relaţiei dintre pacient şi medic, dar şi a controlului social asupra practicii medicale.[1] Eutanasia se referă, în general, la actul de întrerupere a vieţii a unui **pacient** la rugămintea acestuia (sau a rudelor apropiate) de către un **medic** abilitat. Legislaţia olandeză şi belgiană prevede paşi clari ce trebuie urmaţi pentru ca o cerere de eutanasie să fie aprobată, paşi ce presupun implicarea medicilor, psihologilor şi a specialiştilor în domeniul eticii. Prevederile din Olanda subliniază rolul medicului: acesta trebuie să fie convins că pacientul a facut o cerere voluntară, atent analizată, dar şi că suferința acestuia este insuportabilă și că nu există nici o perspectivă de îmbunătățire a stării sale din punct de vedere medical. În plus, este obligatoriu ca un al doilea medic,

[1] Heleen Weyers, *Explaining the emmergence of euthanasia law in the Netherlands: how sociology of law can help the sociology of bioethics* în *Sociology of Health&Illness*, vol. 28, nr. 6, 2006.

independent, să consulte pacientul şi să-şi dea acordul în scris asupra cazului.[2] În Belgia, condiţiile sunt similare[3], existând, de asemenea, diverse comisii formate din medici şi alţi specialişti – jurişti, eticieni – ce urmează să stabilească legitimitate acţiunii eutanasice.[4] Inclusiv în Elveţia, unde eutanasia este interzisă, însă suicidul asistat este permis şi practicat de diverse instituţii chiar în afara practicii medicale, consultarea medicală şi psihologică sunt obligatorii.[5]

Se remarcă cu uşurinţă faptul că problema este considerată în contextul juridic din punct de vedere etic, dar mai ales din punct de vedere medical. În această privinţă, două remarci pot fi făcute. În primul rând, avem din nou de-a face cu una dintre manierele cele mai directe de controlare a vieţii de către stat şi societate: cea medicală. Relevantă în acest sens este abordarea lui Michel Foucault, care aduce în vedere faptul că toate domeniile vieţii devin medicalizate, adică „existenţa, conduita, comportamentul, corpul uman se integrează începând cu secolul al XVIII-lea într-o reţea de medicalizare din ce în ce mai densă şi mai importantă, care lasă să scape din ce în ce mai puţine lucruri."[6] Faptul că inclusiv decizia de a muri a unui individ este supusă analizei medicale ce se vrea a fi obiective, urmând să primească aprobarea sau respingerea unei instituţii, poate fi văzută drept o extremă a controlului acelei *bioputeri* pe care o supune autorul francez analizei. Avem de-a face, după cum subliniază Giorgio Agamben, cu o etatizare a biologicului şi cu o transformare a îngrijirii vieţii într-un obiectiv primar al statului. Însă „[n]ici viaţa, nici moartea, ci producerea unei supravieţuiri modulabile şi virtual infinite constituie prestaţia decisivă a bioputerii timpului nostru."[7] Problema etică ce poate apărea în privinţa acestui proces de medicalizare constă în faptul că omul ajunge să fie tratat în mod separat din punct de vedere biologic, excluzându-se partea umană spirituală sau de altă natură.

Medicalizare provoacă o schimbare în felul în care însuşi individul se percepe pe el însuşi. „Omul învaţă încetul cu încetul ce înseamnă o specie vie într-o lume vie ce înseamnă trup, condiţii de existenţă, speranţe de viaţă, o sănătate individuală şi colectivă, forţe ce se pot modifica şi un spaţiu unde ele pot fi repartizate optim."[8] Cu toate că beneficiile practice ale acestei schimbări pentru calitatea vieţii umane nu pot fi ignorate, fenomenul implică şi o schimbare în identitatea europeană, ce completează sau uneori chiar înlocuieşte identitatea creştină. Atât la nivel individual, cât mai ales la nivel politic, „faptul de a vieţui nu mai constituie acea profunzime inaccesibilă ce nu iese la iveală decât din când în când, supusă hazardului morţii şi a fatalităţii sale; biologicul trece parţial în câmpul de control al cunoaşterii şi de intervenţie a puterii; [...] luarea în seamă a vieţii de către putere [...] este cea care îi permite puterii accesul până la trup".[9] Această schimbare a mentalităţii individuale şi sociale referitoare la identitatea umană şi a raportării statului la individ este cea care a permis apariţia unor legi precum cele referitoare la eutanasie şi, în acelaşi timp, este reflectată de aceste legi.

---

[2] John Griffiths, Heleen Weyers, Maurice Adams, *Euthanasia and Law in Europe*, Hart Publishing, Oxford şi Portland, Oregon, 2008, pp. 79-84.
[3] *Ibidem*, pp. 306-309.
[4] http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi/article_body.pl?language=fr&pub_date=2002-06-22&numac=2002009590&caller=summary, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.
[5] http://www.dignitas.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=20&lang=en, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.
[6] Michel Foucault, *Biopolitică şi medicină socială*, Editura Idea Design&Print, 2003, p. 81.
[7] Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, traducere de Alexandru Cistelecan, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2006, p. 107.
[8] *Idem*, *Istoria sexualităţii*, traducere de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete, Editura de Vest, Timişoara, 1995, p. 106.
[9] *Ibidem*.

În al doilea rând, dintr-o perspectivă mai generală, aceste norme şi mecanisme pot fi văzute drept un efect nu doar al medicalizării, ci al dominării întregii societăţi de către ştiinţă. Normele şi procedurile stabilite în legătură cu procedeul eutanasiei sunt un exemplu elocvent pentru tendinţa contemporană – tendinţă inaugurată de Iluminism – de a trata şi de a aprecia lucrurile dintr-un punct de vedere ştiinţific, crezându-se în posibilitatea obiectivităţii unei asemenea perspective. Mai mult decât atât, aprecierea ştiinţifică – fie ea medicală, fie ea chiar juridică sau etică – este pusă în seama expertului. Acest aspect este valabil, de fapt, în cazul probelemei eutanasiei la două niveluri: pe de o parte, implicarea factorului ştiinţific medical în aprecierea cazului şi aprobarea sau respingerea eutanasiei la nivel oficial, instituţional; pe de altă parte, implicarea factorului ştiinţific medical la nivelul deciziei pacientului sau a rudelor acestuia. Chiar dacă hotărârea iniţială, de cerere a eutanasiei, aparţine individului sau persoanelor responsabile de individul în cauză, observaţiile, previziunile şi opinia medicului joacă, cu siguranţă, un rol major.

Aşadar, avem mai întâi de a face cu atribuirea responsabilităţii de a aprecia justeţea unei cereri de eutanasie unor experţi – medici, dar şi jurişti sau specialişti în etică. Această situaţie este exemplară pentru remarca făcută de Hans-Georg Gadamer în *Limitele expertului*, care, deşi a fost făcută în urmă cu câteva decenii şi în contextul dezbaterii unor alte probleme, este relevantă şi în prezent, şi pentru cazul problemei eutanasiei: „într-o anumită măsură, expertul a devenit personajul cel mai căutat şi adeseori [...] cel hotărâtor. [...] Vechea privire de ansamblu pe care o dobândeşte omul cu mintea sănătoasă din experienţele sale de viaţă [...] nu mai corespunde prea des aşteptărilor. Nu e o întâmplare că, în ordinea socială şi juridică în care ne găsim astăzi, dăm din ce în ce mai mult ascultare expertului sau lăsăm decizia în seama lui."[10] Însă este necesar să reflectăm asupra legitimităţii motivelor pentru care expertului îi este acordată atâta încredere. Nu poate fi negată capacitatea medicului de a confirma sau infirma gradul de suferinţă al unui pacient din punct de vedere fiziologic, nici posibiliatea unui psiholog de a evalua dacă persoana în cauză se află în deplinătatea facultăţilor mintale şi este aptă să ia o decizie raţională. Întrebarea ce se ridică este dacă aprecierile unui expert sunt îndeajuns.

Expertul este limitat la a lua o decizie bazată pe cunoştinţele disponibile la momentul respectiv, într-un anumit stadiu de dezvoltare a ştiinţei pe care o stăpâneşte, stadiu ce poate fi depăşit oricând – ritmul progreselor tehnice şi ştiinţifice recente fiind elocvent în acest sens. În plus, întotdeauna există o marjă de failibilitate. Chiar dacă un medic poate face cu un grad înalt de siguranţă şi corectitudine aprecieri şi prognosticuri, pot exista factori necunoscuţi care ar putea schimba situaţia unui pacient – fie ei de natură fiziologică sau biologică, fie de altă natură (psihologică, spirituală etc.). Aşadar, diagnosticul şi prognosticul medical nu este în totalitate infailibil. Ştiinţa este suprasolicitată: „cercetătorul sau expertul nu sunt într-o situaţie prea uşoară atunci când întâmpină o asemenea presiune de aşteptare din partea societăţii", în cazul tratat în lucrarea de faţă, de a preciza obiectiv gradul de suferinţă al unui pacient, posibilitatea îmbunătăţirii stării sale şi opţiunea preferabilă pentru respectiva persoană ţinând cont de calitatea vieţii acesteia. „Ei sunt siliţi atunci să pronunţe, ca să zicem aşa, ultimul cuvânt – cu toate că un cercetător nu cunoaşte cu adevărat ceva care să semene cu un ultim cuvânt."[11] Apoi, o altă problemă este legată de faptul că expertul „nu poate vorbi doar ca cercetător şi ca om de ştiinţă atunci când sunt puse în cumpănă nişte urmări practice ale judecăţii sale."[12] Idealul de obiectivitate nu numai a ştiinţei, dar mai ales a specialistului este nerealist. Aceasta nu înseamnă că specialistul nu se străduie să fie obiectiv, excluzând din

[10] Hans-Georg Gadamer, *Limitele expertului* în *Elogiul Teoriei. Moştenirea Europei*, traducere de Octavian Nicolae şi Val. Panaitescu, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 197.
[11] *Ibidem*, p. 198.
[12] *Ibidem*, p. 202.

munca sa factorii subiectivi, ci doar că o astfel de obiectivitate nu poate fi atinsă. Limitele expertului sunt, astfel, determinate de limitele ştiinţei însăşi, dar şi de cerinţele şi aşteptările societăţii.

În aceeaşi ordine de idei, deciziile medicale cu privire la expectanţa de viaţă a unui pacient, de pildă, se bazează adeseori pe statistici. De pildă, inutilitatea unui posibil tratament este calculată în funcţie de rezultate anterioare, obţinute la alţi pacienţi.[13] Acurateţea statisticilor, însă, şi mai ales justeţea luării unei decizii pe baza acestora poate primi cu uşurinţă obiecţii. În primul rând, noţiunea de „fapt" pe care se bazează, în calitate de estimare cantitativă a faptelor, este criticabilă. Faptele depind de interesele şi aşteptările observatorului. Apoi, verificarea statisticilor nu este la îndemâna oricui. Această metodă ştiinţifică poate fi lesne utilizată cu scopul manipulării. „Statistica este unul dintre cele mai importante mijloace propagandistice, nu pentru povăţuire, ci pentru sugerarea anumitor reacţii."[14] Or, având în vedere că unii dintre susţinătorii eutanasiei nu se feresc în a-şi consolida poziţia şi prin argumente pragmatice precum cele referitoare la bugetele necesare menţinerii în viaţă sau alinării suferinţei unor bolnavi în stadii terminale, bugete care, spun ei, ar putea fi folosite mai util pentru tratarea pacienţilor ce mai pot fi trataţi, a presupune că statisticile pot fi folosite în cazul eutanasiei în mod intenţionat pentru influenţarea unui răspuns pozitiv la această posibilitate nu ar fi o poziţie exagerată.

S-a precizat faptul că dominaţia ştiinţei observabilă în felul în care sunt formulate legile operează şi la nivelul deciziei pacientului. Această influenţă implică factori multipli. Mai întâi, concluziile ştiinţifice ale medicului sunt cele care îl vor determina pe un pacient să ia în considerarea opţiunea eutanasiei. Apoi, informaţiile ştiinţifice statistice care circulă în mediul virtual pot cântări mult în hotărârea bolnavului. În plus, tot o ştiinţă – şi anume psihologia – constituie cadrul în care se determină dacă persoana în cauză poate purta responsabilitatea unei asemenea decizii, cu toate că circumstanţele în care această opţiune intră în joc sunt oricum extraordinare şi cu toate că, practic, posibilitatea ca pacientul să ia decizia în virtutea informaţiilor primite mai degrabă decât din cauza suferinţei pe care o suportă nu este neglijabilă.

Atât opiniile ştiinţifice, cât şi simplul fapt că o lege ce permite eutanasia este intrată în vigoare pot constitui fondul unei presiuni sociale şi psihologice asupra oamenilor de a lua o astfel de decizie. Chiar dacă eutanasia este legală numai atunci când e făcută la cererea pacientului (dar şi al rudelor acestuia – ceea ce poate primi obiecţii noi), cerere expresă, în cunoştinţă de cauză şi, teoretic, neinfluenţată, contextul social şi legal au un rol semnificativ pentru individ. „Pentru structura fiinţei social-umane contează mult mai mult faptul că un anumit ansamblu de orientări normative îi este procurat omului în procesul dezvoltării sale şi, până la urmă, îl marchează în aşa fel încât găseşte natural şi just numai un anume lucru şi nu altceva."[15] Răspunderea raţională şi personală a individului nu poate fi înlăturată, însă nici influenţa informaţiilor primite, a educaţiei şi a mentalităţii sociale, exprimate prin norme şi legi, nu poate fi ignorată.

Bibliografie:

Agamben, Giorgio, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, traducere de Alexandru Cistelecan, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2006.

[13] Andrada Pârvu, *Tratamente inutile la finalul vieţii* în Beatrice Ioan, Vasile Astărăstoae (editori), *Dileme etice la finalul vieţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2013, pp. 63-65.
[14] *Ibidem*, p. 201.
[15] *Ibidem*, p. 200.

Foucault, Michel, *Biopolitică şi medicină socială*, Editura Idea Design&Print, 2003, p. 81.

Foucault, Michel, *Istoria sexualităţii*, traducere de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete, Editura de Vest, Timişoara, 1995.

Gadamer, Hans-Georg, *Limitele expertului* în *Elogiul Teoriei. Moştenirea Europei*, traducere de Octavian Nicolae şi Val. Panaitescu, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

Griffiths, John, Weyers, Heleen, Adams, Maurice, *Euthanasia and Law in Europe*, Hart Publishing, Oxford şi Portland, Oregon, 2008.

Pârvu, Andrada, *Tratamente inutile la finalul vieţii* în Beatrice Ioan, Vasile Astărăstoae (editori), *Dileme etice la finalul vieţii*, editura Polirom, Iaşi, 2013.

Weyers, Heleen, *Explaining the emmergence of euthanasia law in the Netherlands: how sociology of law can help the sociology of bioethics* în *Sociology of Health&Illness*, vol. 28, nr. 6, 2006.

Surse web:

http://www.dignitas.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=20&lang=en, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.

http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi/article_body.pl?language=fr&pub_date=2002-06-22&numac=2002009590&caller=summary, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.

AUTOFICTION – GENERICAL LEGITIMATION AND IDENTIFICATION CRITERIA

Diana SOFIAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract : Portmanteau word, the autofiction suggests the synthesis between autobiography and fiction. The debatable nature of this synthesis has given birth to a large number of definitions trying to theorize this supposedly new literary genre. The moment the concept has gone out of his author's control, two directions were distinguished: on the one hand, the critics who submitted to Doubrovsky's term, but enlarged its meaning; on the other hand, the critics who changed Doubrovsky's meaning. The point of view the critics unanimously agree with is the absolutely fascinating character of autofictions, which unfold an astonishing interplay between the real and the fictional, truth and falsity. This interplay is generated by a contradictory reading pact.

Keywords: autofiction, autobiography, genre, reading pact, self.

Cuvânt-valiză, *autoficţiunea* sugerează sinteza dintre autobiografie şi ficţiune. Natura discutabilă a acestei sinteze a dat naştere la un val încă nestăvilit de definiţii şi de încercări de teoretizare a acestui presupus nou gen literar. Pe fondul respingerii aproape generale a etichetei generice de autobiografie, apar mai întâi denumiri perifrastice sau termeni inediţi: „otobiographie" (Derrida), „roman-autobiografic" (Henri Godard), „bi-autobiographie" (Jean Bellemin-Noël), „nouvelle autobiographie" (Alain Robbe-Grillet), „récit transpersonnel"/"récit auto-socio-biographique" (Annie Ernaux) etc. Niciuna din ele suficient de puternică şi de seducătoare cum a fost, însă, denumirea găsită de Serge Doubrovsky.

În vocabularul teoretic anglo-saxon există un termen înrudit cu cel francez, tot un cuvânt-valiză: „faction", rezultat din cuplarea lui „fact" (fapt real) cu „fiction" (ficţiune), care denumeşte orice text literar ce narează fapte reale, dar cu tehnici narative specifice ficţiunii, uneori mai aproape de romanul non-ficţional sau de metaficţiunile istoriografice decât de autoficţiunile contemporane.

1.Legitimarea generică. De la autobiografie la autoficţiune. Acceptări şi respingeri

Scrierile confesive îşi au istoria şi teoreticienii lor. Sintagmei „roman intim" lansată de Charles Augustin Sainte-Beuve în 1832 i s-a substituit cea de „roman personal" sau chiar de „roman autobiografic" (fondate de Brunetière, respectiv de Anatole France), genul avându-şi apărători şi detractori deopotrivă. Pe de o parte, Flaubert ironizează această practică literară în vogă, Marcel Proust se declară împotriva identificării autorului cu personajul-narator, iar structuraliştii dau lovitura de graţie autorului, implicit tuturor formelor de roman personal. Cu toate acesta, marii romancieri ai secolului al XX-lea au cochetat cu forme ale scrierii confesive, contaminându-i şi pe critici (apărând, astfel, pentru a da un singur, dar suficient exemplu, *Roland Barthes par Roland Barthes*). Prin critica receptării, termenul de autobiografie este repus în circulaţie, concurat de „écritures de moi", „écritures de soi" (care îşi are originea în scrierile lui Michel Foucault).

1.1.O problemă de enunţare

În *L'Autobigraphie en France*, Philippe Lejeune situează autobiografia în câmpul ficţiunii, deosebind-o generic de alte forme ale literaturii intime (jurnal, eseu, autoportret,

corespondenţă): „autobiografia este un caz particular al romanului şi nu ceva exterior acestuia.”(LEJEUNE: 1971, 80), eroare recunoscută şi îndreptată de către autor printr-o afirmaţie *din Signes de vie*. *Le Pacte autobiographique 2.*

În 1975, Lejeune propune o definiţie a autobiografiei: „o povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face propriei vieţi, punând accentul pe viaţa individuală, în special pe istoria personalităţii sale”(LEJEUNE: 2000, 12). Mecanismul care îi permite existenţa şi funcţionare a fost numit, încă din *L'Autobiographie en France*, contractul care se stabileşte între autor şi cititor, denumit de teoreticianul francez pact autobiografic: „ca să existe autobiografie, trebuie ca autorul să încheie cu cititorii săi un contract de lectură, prin care să se angajeze că le povesteşte viaţa sa în cele mai mici detalii şi nimic altceva” (LEJEUNE: 2000, 14). Pactul autobiografic sau referenţial se întăreşte prin elemente de paratext (subtitlu, copertă, prefaţă, interviuri) şi elemente existente în text: pactul nominal prevede identitatea între autor, narator şi personaj. Numele autorului, adică numele unei persoane reale, al unui referent, se transferă numelui naratorului şi personajului, conferindu-le realitate şi credibilitate absolută. Acest lucru separă romanul autobiografic de autobiografie, în rest, „toate procedeele pe care autobiografia le foloseşte pentru a ne convinge de autenticitatea poveştii ei romanul le poate imita, şi chiar le imită adesea”(LEJEUNE: 1971, 24). Acest proiect de sinceritate ar constitui acel *sine qua non*, iar celelalte părţi ale dispozitivului ar fi secundare: caracterul retrospectiv, de exemplu, e condiţionat de memorie, involuntar selectivă, deci ficţionalizantă, precum şi de distanţa, în permanenţa modificată, dintre timpul scrierii şi timpul povestirii. Un alt caracter secundar al autobiografiei este scrierea la persoana I, însă, arată teoreticianul, există şi autobiografii scrise la persoana a III-a şi chiar a II-a.

Caracterul strict şi reductiv al tabelului schiţat de teoretician, care pretinde a îngloba toate situaţiile posibile, a incitat la relativizare şi la găsirea unor modalităţi de umplere a căsuţelor goale. Practica literară, la rândul ei, va demonstra că Lejeune nu a avut dreptate până la capăt: Florina Pîrjol face o trecere în revistă a categoriilor din afara tabelului: s-au scris romane autobiografice fără o povestire ordonată cronologic (Natalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet), altele nu sunt poveşti „de viaţă” (*Cuvintele* lui Sartre), altele nu sunt retrospective. Cât despre adevărul autobiografic, filosofii au avut multe de spus, însă pentru studiul de faţă interesează doar în legătură cu problema memoriei şi a procedeelor narative împrumutate de la ficţiune.

Dintr-un punct de vedere mai degrabă filosofic abordează problematica şi Georges Gusdorf. Pentru acest teoretician, literatura intimă este cuprinde tot ce se bazează pe „o utilizare privată a scriiturii, regrupând toate cazurile în care subiectul uman se ia pe sine însuşi ca obiect al textului pe care-l scrie.”(GUSDORF: 1990, 120). Dacă Lejeune se arătase prea fixist pe poziţiile tabelului său, observaţiile seducătoare ale lu Gusdorf nu determină o caracterizare formală a autobiografiei, văzute ca transcrierea unirii a două concepte: *auto* („eul conştient de el însuşi”) şi *bio* („existenţa în desfăşurarea ei”), ceea ce generează distanţa între eul trăirii şi eul scrierii.

Pentru Laurent Jenny, autoficţiunea este o abatere fictivă a autobiografiei. Autorul e întotdeauna mai mult sau mai puţin fictiv. Şi atunci postulatul lui Lejeune devine discutabil: identitatea autorului (presupus fictiv) şi a personajului (presupus real), adică posibilitatea de a a scrie vreodată o autobiografie care să nu vireze automat spre ficţiune.

În eseul reluat în volumul *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Jean Starobinski stabileşte printre condiţiile obligatorii de existenţă a autobiografiei: „identitatea dintre narator şi eroul povestirii, prezenţa naraţiunii ca mod de expunere şi nu a descrierii şi necesitatea ca povestirea să acopere o suită temporală suficient de mare pentru a putea deveni vizibil cursul unei vieţi.” (STAROBINSKI, 1974, 178).

Laurent Jenny o denumeşte „interogare savantă a practicilor naive ale autobiografiei" (Cursul ţinut la Université de Genève), acesteia din urmă punându-i-se la îndoială, în studiile academice, posibilitatea adevărului sau sinceritatea. Autoficţiunea ar fi astfel un subgen al autobiografiei, în care „un eu fabulează despre propria sa existenţă, se proiectează în personaje imaginare care sunt prelungiri mai mult sau mai puţin apropiate ale sinelui, sau modifică circumstanţele şi evenimentele existenţei sale", în care, deci, „figurarea de sine se învecinează cu ficţiunea"(JENNY: 2003). Termenul „acoperă genuri discursive destul de diferite" (romane cu coloratură autobiografică, autobiografii problematice) în care eul este o instanţă enunţiativă quasi-fictivă.

1.2. O problemă de stil

Laurent Jenny observă că, în efortul de stabilire a unei linii de demarcaţie, au existat două direcţii de abordare: din punct de vedere stilistic, ceea ce determină metamorfoza autobiografiei în autoficţiune este limbajul folosit. Pentru susţinătorii acestei opinii, nu se pot ignora acele caracteristici ale discursului ce ar genera „efecte de ficţiune", subminând astfel veridicul faptelor povestite. Exemplul adus de cercetător vine cu forţa autorităţii celui care îl generează şi, în plus, ne este util întrucât permite o comparaţie cu scriitorul român studiat. Alain Robbe-Grillet, analizându-şi din acest unghi opera, observă că selecţia operată în memorie e o trădare a memoratului, o deformare a realului, agravată de linearitatea discursului. Situaţia aceasta creează dificultatea disocierii între ceea ce Jenny numeşte „discurs fictiv prin insuficienţă" şi „discursurile deliberat fictive", pentru că nu e suficientă observaţia lui Grillet asupra selectivităţii memoriei pentru a pune eticheta de fictiv oricărui discurs ce se voia referenţial. A doua observaţie a lui Robbe-Grillet se referă la ordonarea cauzală a trecutului, care e şi ea o formă de falsificare. Jenny contraargumentează prin aceea că există o diferenţă între fictiv şi fals , şi o ordonare cronologică nu înseamnă neapărat falsificare evenimenţială, ci, cel mult, o interpretare a realului.

Tot din punct de vedere stilistic deosebeşte şi Doubrovsky autobiografia de autoficţiune. Pe de o parte, stilul literar, estetizant, ar deforma realul şi a supune discursul şi conţinutul controlului conştiinţei, pe de alta, stilul asociativ, în linia curei psihanalitice, ar îmbogăţi semnificativ realul şi ar lăsa cuvântul pe seama subconştientului, astfel încât autoficţiunea ar fi, de fapt, o autobiografie a acestuia din urmă. Ceea ce şi-a dorit Doubrovsky a fost inventarea unui nou limbaj autobiografic, a unui nou tip de scriitură, „consonantică" care să rupă cu tradiţia: „limbaj […] redus, măcar în parte, la o demenţă primară a verbului, la juisarea lui sălbatică"(DOUBROVSKY: 1977, 197).

Serge Doubrovsky a fost urmat de Alain Robbe-Grillet (cu trilogia *Romanesques*), Marie Darrieussecq (*Truismes*) şi apoi la scriitori „de scandal". Dacă orice autobiografie se află în situaţia subminării prin limbaj a pretenţiei de adevăr, atunci autoficţiunea ar fi chiar reabilitarea autobiograficului prin oferirea unei viziuni critice asupra adevărurilor emise şi lucide în privinţa efectelor discursive.

Problema stilului e adusă în discuţie de Doubrovsky chiar pe coperta IV. Preocuparea stilistică duce la estetizare. Soluţia adusă de Doubrovsky are în vedere abandonarea în aventura limbajului, care va conduce la adevăr, nu contează în ce mod: „a încredinţa limbajul aventurii unei aventuri a limbajului" şi, deci, inventarea unui gen nou, caracterizat mai întâi prin refuzul stilului literar.

În *Le Miroir qui revient* (1985), Alain Robbe-Grillet dezvoltă un set de reproşuri referitoare la stilul care, în mod inevitabil, influenţează conţinutul celor povestite. La lectura pasajelor unde încercase relatarea unor amintiri din copilărie, scriitorul observă că „nu numai că nu le-am trăit, nici la imperfect, nici cu o asemenea înţelegere adjectivă (calificatoare). Dar, pe lângă asta, ele colcăiau în mijlocul unei infinităţi de alte detalii ale căror fire întrepătrunse formau un ţesut viu. În timp ce, aici, regăsesc abia vreo duzină prizărită, izolat fiecare pe piedestalul său, turnate în bronzul unor naraţiuni aproape istorice[…]şi organizate

după un sistem de relaţii cauzale”(JENNY: 2003). Imperfectul ar fi deci o formă de falsificare, de ficţionalizare. Scrierea asociativă, urmând modelul curei psihanalitice, cu jocuri de cuvinte, lapsusuri, elipse ar îmbogăţi semnificaţia textului, ar aduce un supliment de realitate, pe când stilul frumos ar sărăci existenţa. Jenny vorbeşte de o „spontaneitate descusută” care se află între realitatea brută a vieţii şi tehnicile artificiale ale ficţiunii. În acest sens, Doubrovsky scrie: „mişcarea şi forma însăşi a scrierii sunt singura formă posibilă a scrierii despre sine. Adevărata urmă, indelebilă şi arbitrară, pe de-a-ntregul fabricată şi autentic fidelă” (*Parcursuri critice,* p. 188).

În acelaşi timp, însă, atrage atenţia Jenny, lipsa unei conştiinţe estetice ar coborî autoficţiunea în infra-literar, chiar în stradă, căci spontaneitatea ar fi de ajuns şi dreptul la expunerea sinelui ar aparţine oricui ar deţine-o.

Starobinsky consideră că în centrul problematicii genului autobiografic se află absenţa stilului: „în povestirea aceasta în care naratorul îşi ia ca temă propriul său trecut, sigiliul individual al stilului capătă o importanţă specială pentru că la autoreferinţa explicită a naraţiunii înseşi, stilul adaugă valoarea autoreferinţei implicite a unui mod singular de elocuţie.”(STAROBINSKI: 1974, 87). Problema stilului o implică imediat pe cea a conţinutului, întrucât, spune Starobinsky, „exista întotdeauna problema alunecării în ficţiune” şi aduce în prim-plan problema diferenţei între „eul prezent” şi „eul revolut” al povestirii („la drept vorbind, trecutul nu poate fi niciodată evocat decât pornind de la un prezent”), dar şi între stilul „ca formă adăugată unui fond” faţă de „stilul ca abatere”. Acesta din urmă poate să individualizeze, „ascultând în chip secret unui sistem de metafore organice”(DE MAN: 1984, 67).

1.3. O problemă de conţinut

Referenţial, factorul responsabil de posibilitatea disocierii între autobiografie şi autoficţiune ar fi raportul dintre conţinut şi realitate. Se pune problema a ce anume este ficţionalizat: faptele (istoria personajului-narator), identitatea naratorului şi identitatea personajelor. Autoficţiunea se poate prezenta oricând ca o relatare a evenimentelor cu pretenţie autobiografică, dar inexactitudinile referenţiale ar trăda-o ca ficţiune. Oricare element al referenţialului ar fi redat inexact ar pune în dubiu autenticitatea celorlalte (fapte, narator, personaje). Chiar dacă se stabileşte şi se recunoaşte identitatea autor-narator-personaj, ficţionalizarea faptelor, a reperelor spaţio-temporale, a relaţiilor sociale ale autorului-narator-personaj pune la îndoială identitatea autor-narator şi autor-personaj. Pe modelul cărţii lui Gertrude Stein, Christine Angot realizează în *Sujet Angot* o ficţionalizare a naratorului, păstrând identitatea autor-personaj, deoarece faptele sunt relatate din perspectiva fostului soţ, Claude, căruia autoarea îi împrumută vocea şi îl transformă astfel într-o instanţă ficţională. Ficţionalizarea personajului presupune păstrarea autenticităţii faptelor, dar schimbarea numelor locurilor şi ale personajului principal, dezamorsându-se caracterul documentar şi subversiv.

Funcţia autoficţiunii referenţiale este de a atenua relaţia cu realitatea, din intenţie morală şi/sau estetică(ficţiunea fiind necesară şi suficientă pentru caracterul literar al unui text). Un autor care ar considera relatarea unei întâmplări din viaţa sa un act gratuit, narcisic sau insignifiant poate astfel sa îl transforme în artă.

Comparând autobiografia cu prosopopeea, Paul de Man observă că, la fel cu figura retorică, autobiografia nu realizează decât o re-prezentare des-figurată a autorului („autobiografia reprezintă o desfigurarea a minţii a cărei cauză este ea însăşi”). Rădăcina referenţială fiind iluzorie, textul poate să ajungă să configureze eul, textul ajungând astfel să creeze viaţa sau iluzia ei: „Cred ca viaţa produce autobiografia, la fel cum un act produce anumite consecinţe, dar oare n-am putea sugera, şi probabil am avea la fel de multă dreptate, că proiectul autobiografic în sine poate produce şi determina viaţa şi că orice ar face scriitorul este, de fapt, dominat de cerinţele tehnice ale auto-portretizării şi, prin urmare, condiţionat în

toate privinţele de resursele mediului său?"[1] Jacques Lecarme dedică şi el o carte autobiografiei, în care subordonează autoficţiunea se află în poziţie de subordonare: „autoficţiunea nu se opune autobiografiei, ci devine […] o variantă sau o găselniţă a ei [….] o autobiografie dezlănţuită"(LECARME, 1997). Nu avem de-a face, prin urmare, cu un nou gen în sensul tare al termenului, ci o practică literară situată între autobiografie şi ficţiune, constituită în baza unui pact de lectură oximoronic. Mai mult, Lecarme distinge între două tipuri de autoficţiune. Pe de o parte, ar exista autoficţiunile în sens strict, pe linia lui Doubrovsky: fapte reale, intervenţia autorului operând la nivel de punere în text. Pe de altă parte, avem autoficţiunile în sens larg, care nu ar fi decât un melanj de amintiri reale şi de produse ale imaginaţiei.

1.4. O problemă de receptare

Entuziasmat şi rezervat în acelaşi timp la lectura romanului *Fils*, Lejeune îi savurează şiretlicul, dar îşi pune problema receptării: „E pasionant, dar cum va ghici lectorul distanţa dintre analiza reală şi analiza imaginară?"(LEJEUNE: 1986, 79) şi continuă, interogându-se asupra legitimităţii generice: „E într-adevăr un gen? Cum putem îngloba sub acelaşi nume pe cei care promit doar adevărul (ca Doubrovsky) şi pe cei care se abandonează liber invenţiei?"(LEJEUNE: 1986, 80). Se pare că singur cititorului, în acest caz, îi revine sarcina de a discerne între autoficţiunile cu modelizare fictivă şi cele cu modelizare referenţială.

Atunci când primeşte replica lui Lejeune la apariţia romanului său *Fils*, Doubrovsky insistă pe faptul că el, în calitate de scriitor şi critic, ar fi cel mai bine plasat pentru a şti în ce măsură sunt amestecate referenţialul cu fictivul. Însă replica lui Lejeune îi atrage atenţia că dezbaterea ar trebui privită din punctul de vedere al lectorului: cu doar textul lui *Fils* în mână, fiind uitată, pe parcursul lecturii, indicaţia *roman*, cititorul nu ar dispune de nici un element care să-l facă să înţeleagă că e vorba de o operă de ficţiune. Nu o află decât după, datorită confidenţelor în afara textului, adică în afara jocului, de la autor.

Eseul cel mai limpede şi mai convingător în privinţa problemelor de receptare pe care le ridică autoficţiunea aparţine universitarului Arnaud Schmitt. În „La perspective de l'autonarration", publicat în *Poétique* în 2007, acesta opune tipului de lectură simultană – referenţială şi fictivă, teoretizat de Gasparini în teza sa de doctorat *Est-il je?Roman autobiographique et autofiction* din 2004, propria sa abordare. După Schmitt, considerând creierul „o maşină selectivă", ar funcţiona trei ipoteze de receptare: 1. ipoteza alternanţei, după care cititorul aplică succesiv o grilă de lectură sau alta. Astfel de cititori ar putea fi numiţi voyeurişti ai lecturii, ei căutând indicii de realitate şi exultând la posibilitatea confruntării cu realul; 2. ipoteza respingerii acestui real vizează acel tip de lector care pune în dubiu inserţia de realitate în textul literar. Însă aceştia, spune Schmitt, ar pune în pericol însăşi existenţa genului, căci „dacă romanul autobiografic are un conţinut ficţional, atunci prin ce anume se diferenţiază el de un roman la persoana I?"(SCHMITT: 2007); 3. ipoteza stabilirii intenţiei narative, după care ar trebui ca termenul lui Doubrovsky să fie înlocuit de altul, şi anume de autonarraţiune, căci primul ar fi prea ambiguu. Lansând conceptul de quasi-real, Schmitt recunoaşte proiectului narativ o intenţie cât se poate de realistă, care „propune să vorbeşti despre tine fabulând un pic, altfel spus, să reproduci formal ceea ce noi facem zi de zi". Prin urmare, se aplică pretenţia de verosimilitate „realităţii intenţiei narative şi nu conţinutului actului narativ".

Şi atunci, se pune întrebarea dacă într-adevăr avem de-a face cu un nou gen. Colonna, deşi împinsese rădăcinile autoficţiunii spre Antichitate, nu-i recunoaşte statutul generic, întrucât nu ar fi recunoscută de cititori ca atare, aceştia neavând un instrumentar poetic bine stabilit de mediul universitar sau de scriitorii înşişi, care nu au avut, de altfel, nici un interes

să-şi dezvăluie intenţiile sau procedeele, căci altfel ar fi pus în pericol chiar interesul cititorilor pentru acest tip de producţii literare.

Însă, de vreme ce aceste producţii există, cu siguranţă orizontul de receptare va fi configurat în viitor.

Şi în privinţa vechimii genului au existat discuţii aprinse. Puţini au fost cei care au acceptat ipoteza lui Colonna. Mai degrabă s-a mers pe ideea că, avatar al autobiografiei, deviată din linia romanului autobiografic, autoficţiunea ar fi o practică eminamente postmodernă.

Susţinând ideea nucleului autobiografic, teoreticianul francez Philippe Forest atrage atenţia asupra existenţei precursorilor printre scriitorii secolului XX, menţionând nume ca Breton, Aragon, Céline, Cendrars, dar şi Noii Romancieri. Pe fondul respingerii teoretice a conceptului de autobiografie, operele lor marcate autobiografic au rămas pe raftul al doilea. Operele autoficţionarilor propriu-zişi se situează pe linia postmodernităţii: „regresia către naturalismul intimului, narcisismul nepus sub semnul întrebării al unui protest personal, revendicarea isterică, poezia plângerii, aspiraţia megalomană de a exista etc”(FOREST: 2008, 144). Eseistul operează o ierarhizare în rândul ficţiunilor eului: în scrierile încadrabile în categoria ego-literatură, „arta imită viaţa, îşi ia eul ca pe un obiect îl concepe ca pe o realitate pe care o traduce povestirea”. Acestea îşi au cauza în alienarea consumeristă; autoficţiunile s-ar încadra în categoria de mijloc, pentru ca ele „îţi propun tot eul ca obiect, dar descoperă în el o ficţiune pe care o construieşte romanul”. Ele derivă dintr-un „nou naturalism al intimului”; în fine, pe al treilea palier se situează ceea ce eseistul numeşte „heterografia”, „Romanul Eului” sau „adevăratul roman”, cel care „substituie expresiei eului […] o scriitură a Eului prin care subiectul revine, din cauza experienţei realului, ca imposibil”, marcând „intrarea autobiorafiei în era bănuielii”(FOREST: 2008, 90).

Cartea în care Philippe Gasparini operează o selecţie a criteriilor ce legitimează autoficţiunile este în acelaşi timp şi o istorie a genului, realizată *sine ira et studio*, în care, pe linia autobiografie-autoficţiune-roman autobiografic observăm plasarea ei la mijlocul drumului. „contrar a ceea ce îi sugerează numele, dar conform cu ceea ce tot repetă Doubrovsky, ea s-ar situa mai aproape de autobiografie decât de romanul autobiografic”(GASPARINI: 2008, 300-301).

O autobiografie postmodernistă, aşadar, care recuperează sensibilitatea clasică şi o trece prin filtrul noii modalităţi de percepere a sinelui.

Procesul de legitimare a autoficţiunii nu a luat încă sfârşit, chiar dacă noţiunea s-a impus în câmpul academic şi pe piaţa literară, în defavoarea altor termeni, mai puţin norocoşi, ca „roman fals” (Jean-Pierre Boulé), „istorisire indecidabilă” (Bruno Blanckeman), „self-roman” (Anne Garreta), „ego-document” (Jacques Presser) sau „ego-literatură” (Forest), pentru a nu aminti decât câţiva din avalanşa lansată în presa literară după 2000.

Dacă există un punct de vedere cu care critica este unanim de acord, acela ar fi al caracterului absolut fascinant, „meduzic”, al autoficţiunilor, care îşi exercită seducţia prin jocul ambiguu între real şi fictiv, între adevăr şi fals, generat de pactul de lectură contradictoriu.

2. Sistematizarea criteriilor de identificare

În 2008, Philippe Gasparini a încercat o sistematizare a trăsăturilor uneori contradictorii ale autoficţiunii, într-o carte devenită inconturnabilă pentru studiul acestei practici literare. Autorul se plasează pe poziţia recunoaşterii autoficţiunii ca gen, întrucât opoziţia între literaritatea constitutivă şi cea condiţională ar fi mereu contestată de autori care revendică în textele lor autobiografice că ele să beneficieze de o receptare literară fără condiţionare: ori îşi inserează amintirile reale în operele literare, ori disimulează confidenţa sub o poleială romanescă. Vor rezulta texte construite pe două contracte incompatibile, ceea ce va incita lectorul la căutarea indicilor de referenţialitate sau de ficţionalitate. Observând că,

pentru acest tip de texte, în alte literaturi există denumiri precum *Ich Roman, Bildungsroman, Shishosêtsu, autobiographical novel, non-fiction, faction*, salută familiarizarea publicului francez cu termenul inventat de Doubrovsky.

Atrăgând atenţia asupra faptului că trăsăturile descrise şi clasificate de el se potrivesc, în fapt, doar operei doubrovskyene, Gasparini observă că autoficţiunea se desparte de autobiografie în trei puncte esenţiale: pe de o parte, bulversarea cronologiei şi, de aici, abandonul cauzalităţii explicative: „fragmentarea poveştii, capriciile memoriei […] abolesc orice pretenţie de adevăr unic, interzic vizarea globală a referinţei"(GASPARINI: 2008, 214). Pe de altă parte, un comentariu interior, care trădează constant îndoielile autorului privind validitatea demersului memoriei sale, rezultând un text lacunar, nesigur, incoerent. În fine, crearea unui autoportret „lipsit de complezenţă"(GASPARINI: 2008, 221).

Cititorul va putea discerne în text etica unei îndoieli sistematice cu privire la capacitatea memoriei de a reda faptele aşa cum s-au întâmplat, cu privire la pertinenţa formei narative alese şi cu privire la buna credinţă a autorului însuşi. Cu alte cuvinte, elementele de metadiscurs autocritic marchează distincţia noului gen de toate formele autobiografice tradiţionale.

Practic, autorul a formulat un soi de decalog al criteriilor de recunoaştere a autoficţiunii, bazat pe definiţiile lui Doubrovsky, dispunându-le pe trei trepte categoriale: în primul rând, discerne indicii de referenţialitate 1.identitatea onomastică a autorului şi a eroului narator; 2. angajamentul de a nu relata decât „fapte şi evenimente strict reale"; 3.dorinţa de a descrie „adevărul propriu" , de a se dezvălui cu adevărat . În al doilea rând, situează indicii romaneşti: 1.subtitlul „roman"; 2.primatul naraţiunii; 3.predilecţia pentru prezentul naraţiunii; 4.o strategie de influenţare a cititorului. În al treilea rând, distinge munca asupra textului: 1. căutarea unei forme originale; 2.o scriitură care să vizeze „verbalizarea imediată"; 3.reconfigurarea timpului linear (prin selecţie, intensificare, fragmentare, bruiere)

În momentul în care conceptul a ieşit de sub controlul autorului său, s-au distins două axe: de o parte, criticii care şi-au însuşit termenul lui Doubrovsky, dar i-au lărgit accepţia, de cealaltă, criticii care au schimbat accepţia doubrovskyană. Ca urmare, criteriile de recunoaştere a autoficţionalului s-au modificat: Pentru unii, au rămas valabile doar eticheta de roman si omonimatul autor-narator-personaj, aşa cum procedează Lecarme, cu observaţia că, totuşi, în lista pe care o produce, inserează şi opere în care omonimatul nu este respectat, precum şi texte în care referenţialul alternează cu ficţionalul de o manieră uşor recognoscibilă de către cititor, texte pe care Doubrovsky le va numi *quasi-autoficţiuni*, ca replică la denumirea dată de Philippe Vilain: *autoficţiuni anominale* (VILAIN: 2005, 229). Pe de altă parte, nici subtitlul roman nu este o marcă sigură, deoarece el e ales uneori de scriitori pentru a crea receptivitate literară, când nu e de-a dreptul impus de editori.

Arnaud Schmitt, în încercarea sa de a impune termenul de autonaraţie, distinge între acesta şi autobiografia tradiţională trei puncte de ruptură: fragmentarea, metadiscursul şi alteritatea. Cu alte cuvinte, nu există pretenţia retrasării unei vieţi întregi, nici a explicării ei, nici chiar a redării unei imagini fidele. Se lucrează pe fragmente de amintiri, exhumate, chestionate, interpretate, puse în relaţie sau în contradicţie cu alte fragmente. Cititorul poate distinge dialectica neobişnuită între scriitură şi experienţă prin metadiscurs, prin intertextualitate, prin abordarea Celuilalt. Această nelinişte pragmatică ar conduce adesea la renunţarea la povestire în favoarea descrierii, enumerării, meditaţiei, o trecere de la autonarare la auto-eseu.

3. Concluzii

Până la ora actuală, nu există un consens în privinţa definirii acestui concept, nici a legitimării lui ca gen. Câţi autori, teoreticieni şi critici, atâtea definiţii şi atâtea liste cu opere acceptate sub umbrela autoficţiunii.

„Autobiografie ruşinoasă", „gen hibrid", „auto-ficţionalizare", „ficţionalizarea sinelui", „mentir vrai", „autobiografie romanţată", „punere în ficţiune a realităţii proprii" sunt denumiri pentru complicatul demers de investigare a interiorităţii autorului, de reflectare a autobiograficului în apele înşelătoare ale ficţiunii. Amestecul de ficţional şi referenţial, combinaţia oximoronică de pacte lectoriale, impactul asupra lectorului a omonimatului autor-narator-personaj, efectele studiilor şi practicii psihanalitice asupra scriiturii, problemele de etică au constituit teme ale cercetării şi dezbaterii, din 1975 şi până astăzi, în domeniul autoficţiunii.

Punctul de vedere al receptării mi se pare singurul pertinent în problemă. Doubrovsky a recunoscut cum l-au orientat lucrările lui Lejeune în maniera de a-şi prezenta cartea. Autoficţiunea nu poate fi gândită decât cu conştiinţa clară a noţiunii de pact autobiografic şi pact romanesc, aşa cum sunt ele enunţate în cartea lui Lejeune. Această receptare propusă cititorului este deci una programată şi care îi produce acestuia plăcerea ambiguităţii.

Atâta timp cât autoficţiunea nu şi-a imprimat mărcile formale în spiritul cititorului, nici nu şi-a impus definitiv propriul cod hermeneutic, dezbaterile pe marginea legitimităţii generice vor continua. Deocamdată este privită ca o sinteză a incompatibilităţilor sau ca o invitaţie la alternanţa unghiurilor de receptare.

Între foamea de spectacol oferit de reality-show-uri şi politica de discreţie totală în ce priveşte viaţa privată a unei persoane, autobiografia va tinde să se transforme în autoficţiune spre a satisface plăcerea voyeuristă a publicului larg. Sinceritatea nefiind, pentru acesta, o marcă estetică şi nici măcar valabilă literar, întrucât nu orice spunere cu pretenţie de sinceritate şi lipsită de stil sau măcar de îndemânare literară atrage atenţia. Trebuie să existe, pentru cititor, un joc identitar între eul real al unui scriitor cunoscut şi eul fictiv (inventat, visat, scris sau re-scris), deşi, pentru critic, existenţa unui eu real în interiorul textului e cât se poate de discutabilă, în măsura în care, pentru eul care se mărturiseşte, nu există realitate în afara textului. Revenind la observaţiile lui Lejeune cu privire la credinţa în valoarea de adevăr a enunţurilor unei autobiografii („chiar dacă povestirea este din punct de vedere istoric complet falsă, ea va fi de ordinul minciunii şi nu al ficţiunii") observăm glisarea autoficţiunii pe axa adevăr - minciună: de la pretenţia realităţii faptelor şi evenimentelor redate, cu intervenţia estetică la nivelul organizării discursului, la accentul retoric pe latura invenţiei, a esteticului, a ficţiunii care ambiguizează până la imposibilitatea stabilirii adevărului celor mărturisite.

BIBLIOGRAFIE:

Doubrovsky, Serge, *Fils*, éditions Galilée, Paris, 1977.

DE MAN, Paul, „Autobiography as De-facement", în *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, p.67.

FOREST, Philippe, *Romanul, realul şi alte eseuri*, traducere şi postfaţă de Ioan Pop-Curşeu, Editura Tact, col. Pasaje, Cluj-Napoca, 2008.

Gasparini, Philippe, *Autofiction – Une aventure du langage*, Editions du Seuil, coll. „Poétique", Paris, 2008.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, t.I: *Les écritures du moi*, Odile Jacob, Paris, 1990.

JENNY, Laurent, „L'autofiction comme saisie fictionnelle du moi", în cursul „La figuratoon de soi", Université de Gèneve, 2003.

Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Editions du Seuil, Paris, 1986.

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

PÎRJOL, Florina, Carte de identităţi, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.

SCHMITT, Arnaud, „La perspective de l'autonarration", în *Poétique*, 149/février 2007.

Schmitt, Arnaud, *Je fictif/Je réel: Au delà d'une confusion postmoderne*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 2010.

STAROBINSKI, Jean, *Relaţia critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, éditions Bernard Grasset, Paris, 2005.

Vilain, Philippe, *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Les éditions de la Transparence, Chatou, 2009.

DIMITRIE LIUBAVICI AND THE PRINTING ART OF TÂRGOVIŞTE

Agnes Terezia ERICH
"Valahia" University of Târgovişte

Abstract: At about a century after its invention, the art of printing remains one of the activities located on the top of technology and intellectual hierarchy of the sixteenth century. It is the moment when the need to promote knowledge is increasingly through the printed word. One of the major technical inventions of the Renaissance is the printing that was made for the benefit of intellectual life and resulted from the increasingly growing needs of occidental culture. Dimitrie Liubavici is the successor of Hieromonk Macarius printing activity in Wallachia, but after a period of 33 years of stagnation. Since 1545, beginning with Liubavici, in Walachia begins the artisanal period in the printing activity.

Keywords: Dimitrie Liubavici, Târgovişte, Molitvenic, Apostol, Printing activity

Veacul al XVI-lea în spaţiul românesc este, în mare măsură, beneficiar al realizărilor tehnice şi estetice ale Renaşterii apusene din perioadele anterioare şi din cel în discuţie. În spaţiul românesc, cel care introduce tiparul în Ţara Românească este domnitorul Radu cel Mare care îl aduce în ţară pe sârbul Macarie. Acesta va tipări la Mănăstirea Dealu, lângă Târgovişte un *Liturghier* (1508), un *Octoih* (1510) şi un *Tetraevangheliar* (1512). Activitatea tipografică în Ţara Românească va fi reluată după mai mult de trei decenii (33 de ani), în timpul domniei lui Radu Paisie (1535-1545). Iniţiatorul acestei noi tipografii a fost tot un sârb, logofătul Dimitrie Liubavici, care adusese din Serbia o tipografie pe care o instalase în Graçanica, dar în cele din urmă, din cauza împrejurărilor istorice neprielnice, va veni la Târgovişte, în anul 1544, chemat de voievodul Ţării Româneşti. Dimitrie Liubavici era nepotul lui Božidar Vukovici, refugiat la Veneţia, unde a editat mai multe cărţi în limba slavă bisericească între anii 1518-1540 şi fiul lui Fjodor Liubavici (tipărise un *Liturghier*, o *Psaltire* şi un *Molitvenic*, în Mănăstirea Gorazde din Herţegovina, între anii 1519-1523).

Prima lucrare ieşită de sub teascurile oficinei lui Dimitrie Liubavici din Târgovişte este un **Molitvenic**. În prefaţa lucrării se spune că lucrarea a fost isprăvită la 10 ianuarie 1545 la iniţiativa domnului: *„Io Petru marele Voevod şi Domn al întregei ţeri a Ungro-Vlachiei şi al ţermurilor dunărene, ..., aprinsu-m-am de dragostea sfîntului Duh şi de iubirea sfintelor şi dumnedeescilor biserici şi am tipărit acestă carte de suflet folositoare numită molitvenic."* Ceea ce este interesant şi trebuie subliniat este faptul că, mai departe în prefaţă, se adaugă cuvântul tipografului: *„...eu păcătosul şi mai micul dintre sfinţii călugări Moisi m-am trudit la acestă scriere, cu matricele lui Dimitrie Liubavici (...). În cetatea de scaun Tîrgovişte."* Deducem de aici că materialul tipografic aparţinea lui Liubavici. Putem afirma că, începând din acest moment, în Ţara Românească debutează perioada artizanală în domeniul tiparului.

În cuprinsul lucrării (din punctul de vedere al normelor biblioteconomice în această lucrare apare pentru prima dată în tipăriturile româneşti o tablă de materii.) ce se află la sfârşitul cărţii apare şi o *Pravilă* a *sfinţilor Apostoli şi a sfinţilor fericiţilor părinţi ai noştri din al 7-lea sobor; despre ierei şi omenii mireni* despre care Mircea Păcurariu afirmă că am putea-o numi prima carte de legi tipărită în ţara noastră. Din acelaşi cuprins reiese că în **Molitvenicul** lui Dimitrie Liubavici partea pur bisericească ocupă locul principal, iar rugăciunile recomandate mirenilor se reduc la una singură, "*Rugăciune pe vasul care a fost spurcat*".

Sub aspectul artei ornamentale, această carte este cu totul nouă faţă de tipăriturile lui Macarie. Lucrarea are formatul in-4^0 mic, 298 foi, este tipărită cu negru şi roşu, cu câte 22 rânduri pe pagină, pe hârtie având aceeaşi marcă de fabrică. Titlul capitolelor este format, de cele mai multe ori, dintr-un clişeu în care literele au dimensiuni diferite şi sunt legate între ele prin diverse ornamente formate din noduri şi volute. (Figura 1)

Figura 1
Molitvenic, 1545
Litere din titlul capitolului

Litera de rând a lui Liubavici a avut o lungă existenţă în tiparul românesc, cu aceasta fiind imprimat la Braşov, de către Oprea şi diaconul Coresi, în 1557, **Octoihul mic slavonesc**. După o scurtă utilizare la Braşov, aceeaşi literă de rând reapare în **Triodul Penticostar** (1558), tipărit la Târgovişte de către Coresi. Ca aspect artistic această literă nu era din rândul celor mai frumoase, dar nici "urâtă şi înghesuită" cum spune N. Iorga, fiind mai mică şi mai strânsă decât cea a primelor tipărituri româneşti, zaţul cules îngrijit, cu rânduri egale, lucrătorii dovedind o bună stăpânire a meştesugului tiparului. Din cele de mai sus rezultă că acest tip de literă a fost folosit în Ţara Românească şi Transilvania în secolul al XVI-lea, contribuind astfel la definirea trăsăturilor caracteristice ale tiparului românesc din acea epocă.

Iniţialele sunt puţin împodobite, inspirate din modelele veneţiene ale vremii, cu elemente fitomorfe tipărite cu roşu sau negru. Astfel, sunt redate mici înfloriturі, cârcei sau rozete. Este firesc ca iniţialele ornate simple care apar în tipăriturile lui Dimitrie Liubavici din Târgovişte (mijlocul secolului al XVI-lea) să prezinte asemănări cu cele din tipăriturile chirilice ale lui Bozidar Vukovic din Veneţia. (Figura 2)

Figura 2
Molitvenic, 1545
Iniţiale ornate

Din punct de vedere ornamental regăsim două frontispicii, unul simplu, la începutul prefeţei, reprodus şi la începutul pravilei sfinţilor Apostoli şi un altul, la începutul textului, cuprinzând stema Ţării Româneşti. Primul este format din două benzi suprapuse, şi anume o împletitură realizată din antrelacuri care susţine o bandă decorată cu un frunziş bogat de semipalmete din care se desprind două lebede cu capul în jos. (Figura 3)

Figura 3
Molitvenic, 1545
Frontispiciu

Al doilea frontispiciu este format din antrelacuri dispuse în patru cercuri dispuse simetric. În mijloc, în cadrul unei cununi de lauri, este reprezentată pasărea heraldică, cu zborul deschis, capul orientat spre dreapta, având crucea în cioc, de o parte şi de alta apărând soarele şi luna. Întreaga imagine este înconjurată de inscripţia: „*În Christos Domnul binecredinciosul şi de Dumnedeu păzitul însuşi stăpânitor al Ţerei Românesci Iω Petru Voevod şi Domn.*" (Figura 4)

Figura 4
Molitvenic, 1545
Frontispiciu cu stemă

La 18 august 1546, sub îndrumarea lui Dimitrie Liubavici, Oprea şi Petre vor începe tipărirea, tot la Târgovişte, a unui **Apostol** finalizat la 18 martie 1547. Ceea ce trebuie remarcat este faptul că Dimitrie Liubavici tipăreşte această lucrare în două ediţii, una pentru Ţara Românească, la porunca lui Mircea Ciobanul, şi alta pentru Moldova, la porunca lui Iliaş la II-lea Rareş. Suntem în faţa primei comenzi tipografice cunoscută la noi până acum din Moldova pentru Ţara Românească. Cele două nu diferă decât prin dedicaţiile diferite şi reproducerea stemei fiecărei ţări.

Observăm în epilogul lucrării sublinierea rolului tipografului: *"Aşa şi eu păcătosul şi mai micul dintre oameni Dimitrie logofăt, nepotul lui Bojidar, văzând împuţinarea sfintelor şi dumnezeeştilor cărţi, am muncit pe cît am putut, ...,.am scris şi am sfîrşit aceste de suflet folositoare cărţi... "*. Dimitrie Liubavici şi călugărul Moisi şi-au luat ucenici români care trebuiau să înveţe nu numai meşteşugul imprimeriei, ci şi limba slavonă, ca să poată tipări cărţi în această limbă: *„Am muncit cu ucenicii mei Oprea şi Petre.*"

Apostolul este un volum in-4^0 mic de 268 foi, cu câte 22 rânduri pe pagină, uneori 23. Noutatea o constituie frontispiciul, tirajul pentru Moldova, în care apare bourul desenat cu negru, pe fond alb, într-un cartuş plasat în centrul unui frontispiciu pătrat construit din antrelacuri.(Figura 5)

Figura 5
Apostol, 1547
Frontispiciu, ediţia pentru Moldova

Frontispiciul aparţinând ediţiei pentru Ţara Românească este identic, doar că în centru apare pasărea heraldică într-o cunună, iar de jur împrejur inscripţia: „*În Christos Domnul bine credinciosul şi de Dumnedeu păzitul însuşi stăpânitor al Ţerei Românesci Io Mircea Voevod şi Domn.*”

L. Demény, în urma cercetărilor efectuate în bibliotecile din fosta Uniune Sovietică, consideră că în tiparniţa lui Dimitrie Liubavici s-au mai tipărit un **Minei** slavon, probabil în 1546, descoperit în Biblioteca Naţională a Rusiei, şi un **Tetraevanghel** tipărit, probabil, între anii 1546 şi 1551, acestea din urmă fiind tot o comandă pentru acelaşi Iliaş al II-lea al Moldovei.

Limba tuturor cărţilor tipărite de Liubavici este cea slavonă, de redacţie medio-bulgară (limba slavonă bulgară din secolele XII-XVI, formată din vechea slavă bisericească sub influenţa populaţiei locale) ca şi în cazul tipăriturilor din faza macariană.

Subliniem faptul că meşterul tipograf n-a reluat editarea tipăriturilor din prima fază (macariană), ci a completat seria cărţilor de care avea nevoie biserica la momentul respectiv. Contribuţia lui Dimitrie Liubavici la dezvoltarea artei tipografice pe tărâm românesc este extrem de importantă având în vedere că editează pentru prima dată o carte comandată din afara Ţării Româneşti (Moldova) şi că oficina tipografică în care lucrează este o întreprindere proprie, privată.

Bibliografie

BEMBEA, N. I.; **BEMBEA**, N. N. *Apostolul tiparit în 1547 de Dimitrie Liubavici*. În: ”Biserica Ortodoxă Română”, 1960, nr. 5-6, p. 510-536.

BIBLIOGRAFIA *Românească Veche,* tom I. Bucureşti : Atelierele Grafice Socec, 1903-1944

CARTOJAN, N. *Istoria literaturii române vechi.* Vol I. Bucureşti: Editura Minerva, 1980.

DELUMEAO, Jean. *Civilizaţia Renaşterii*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1995.

DEMÉNY, L . *Călătorie de studii în U.R.S.S.* În:" Studii Revistă de istorie", XIX, 1966, nr 2, p.371.

ISTORIA *literaturii române*,vol.I, Bucureşti: Editura Academiei R. P. Române, 1964.

PĂCURARIU, M. *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.

SIMONESCU, D. *Un Octoih al lui Bojidar Vucovici la noi şi legăturile acestuia cu tipografia românească*. În:”Revista Istorică Română”, vol. III, fasc. II-III, 1933.

SIMONESCU, D.; **PETRESCU**, V. *Târgovişte - vechi centru tipografic românesc.* Târgovişte: Muzeul Judeţean Dâmboviţa, 1972.

TOMESCU, M. *Istoria cărţii româneşti de la începuturi până în 1918*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1968.

CANIBAL SPACES. THE SUBJECT BETWEEN PETRIFICATION AND RUNNING INTO THE DESERT

Iudita FAZACAŞ
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The focus of the present paper lies on the man-space relationship, while also involving the dimension of travelling. The latter presupposes a transformation obtained by means of various processes among which are dislocation and accomodation. Our attention is directed especially towards the impossibility of travelling, thus the two aspects mentioned above (i.e. dislocation and accomodation) become traumatizing. Moreover, the journey in itself is seen as an anomaly, as a disease, as it is the case with novels such as Domnul K eliberat by Matei Visniec, and The Woman in the Dunes by Kobo Abe. Claustration is symbolized not only by lack of movement, but also by excess of movement (running). Therefore, there is only an illusion of freedom, as we can observe in the novel The Book of Flights: An Adventure Story by J.M.G. Le Clézio. In this context, the space in itself becomes the central element, being the one that receives the convenience for movement/travelling and confining, at the same time, the character within its borders.

Keywords: travelling, dislocation, accomodation, freedom, borders.

Călătoria e, de regulă, una dintre cele mai plăcute activități având o tradiție și o vechime considerabile. Evident, ca orice alt lucru, călătoria poartă amprenta timpului în care e surprinsă în secolele trecute ajungând chiar o marcă a nobilimii. Cel care-și permitea să călătorească oriunde, oricând și pentru o perioadă nedeterminată, mai pe scurt, după bunul plac, era cel privilegiat: nobilul. Această acțiune relativ banală își extrage statutul nobil și din efectul benefic asupra celui care o întreprinde, fiind considerată până și azi un bun curant atât psiho-emoțional, cât și somatic. Despre toate aceste beneficii, regenerative respectiv impresii, de cele mai multe ori pozitive, vorbesc nenumărate texte, mai mult sau mai puțin literare, în funcție de doza de lirism/ subiectivitate lăsate să se manifeste în cadrul relatărilor.

Cu toate că pare un cadru absolut idilic, de multe ori, călătoria nu era alt ceva decât o fugă perpetuă de lumea în care subiectul era condamnat să trăiască și totodată o fugă și de sine. Călătoria, dusă la extrem, nu reflectă alt ceva decât boală, sau mai exact o modalitate estetizată de a o ascunde. A călători în exces, coincide, într-o bună măsură, cu recluziunea la granița patologicului, dacă nu deja de-a dreptul maladivă. Astfel, a fi mereu pe drumuri, adică eufemistic spus, a călători nenîncetat, coincide cu recluziunea (de cele mai multe ori) în mănăstire- în special în secolele trecute, când acest spațiu, primea de multe ori caracter carceral, in locul ragăsirii și împlinirii spirituale, după cum îi e menirea, de fapt. Aspectul e valabil nu doar pentru femeie, ci și pentru bărbat. Fie mereu pe fugă, fie închis, subiectul refuză lumea în care trăiește dar și pe sine, ceea ce reflectă și o bună doză de imaturitate, sau incapacitate de maturizare, după cum spune și K. Lorenz „Ea constă în alungarea din conștiința proprie a existenței numeroșilor tovarăși de suferință aparținând aceleiași specii, fiecare individ căutând să se izoleze de aproapele său"[1]. Fără a-și lăsa timp să înțeleagă sau să înfrunte lucrurile, subiectul trăiește o continuă dislocare, trecând acomodarea într-un con de

[1] Konrad Lorenz *Cele opt păcate capitale ale omenirii civilizate*, trad. Vasile V. Poenaru, ed. Humanitas, București, 1996(1973)

umbră. Prin urmare, granița dintre incapacitatea de a călători și călătoria în exces este extrem de fină și totdată vulnerabilă. Echilibrul dintre cele două e, evident, poziția ideală, dar pare-se destul de greu de atins.

Problematica se propagă, binenînțeles, de-a lungul secolelor, fiind scoasă la iveală, prin intermediul textelor literare, chiar și în a doua jumăte a secolului XX. Clasele privilegiate abolite nu au dus și la abolirea spleen-ului, sau ale problemelor considerate tipice pentru acea perioadă. Subiectul e la fel de rătăcit ca și atunci (evident, trebuie să ținem cont de diferențele de nuanță).

Monotonia societații nobile și burgheze e substituită de un avânt considerabil al schimbării, al dezvoltării care schimbă mereu spațiul, subiectul nemaiavând timp să se acomodeze. Printre teoreticienii acestui fenomen se numără Fr. Choai și H. Arendt. Dacă până acum subiectul era cel predispus spre imaturitate din cauze pur subiective, din a doua jumătate a secolului XX această „stare" se propagă și asupra spațiului care pare s-o ia efectiv din loc, independent, parcă de ființa umană. Astfel, se ajunge la acel tip de spațiu de-a dreptul înnebunit prezentat în *Cartea fugilor* care pur și simplu să se dizolvă: „Marea este un pământ căruia îi e teamă. Spațiul e cel care s-a topit ca o diaree rușinoasă"[2].

Subiectul, Jean Homme Hogan, e cel care aleargă mereu pentru a scăpa de un oraș sufocant extins pe tot globul „oare pământul nu e un singur oraș imens din care nu ieșim niciodată?"[3]. Globul însuși pare să fie neîncăpător, așa cum demonstrează acest lucru H. Arendt, un motiv în plus pentru alergarea continuă. Paradoxal, în același timp pare să fie și prea mare și ostilă, căci la începutul romanului personajul afirmă: . „Nu pot nici măcar să mă izolez. Casa e prea mare pentru mine. Cu ușile închise, cu obloanele baricadate, cu zăvoarele blocate, cu storurile de la uși și de la ferestre trase, cu toate draperiile grele de brocart lăsate, îmi rămâne încă prea mult spațiu, prea mult vid, prea mult din toate. Labirinturile pătrund în adâncuri, iar eu am capul prea mare ca să trec prin penultima ușă."[4] respectiv :„În celula mea m-am născut și aici am trăit. În ziua când am vrut să sparg peretele de hârtie, am știut ce ascunde el: unghiile mele s-au rupt de piatră"[5]. Și cu toate acestea, personajul pornește în căutarea unui spațiu în care să se regăsească, încercând să-și surmonteze totodată prorpria persoană. Dar călătoria, mai exact galopul, și-a pierdut demult latura inițiatică. Spațiul, cum am spus deja, se dizolvă din cauza spaimei, iar personajul stagnează în condiția lui inițială, frustrantă.

Astfel fuge de propria lui persoană, de care nu va putea scăpa, fiind mereu în spatele lui, asemeni unei umbre: „Și știu, știu, știu bine: N-O SĂ AJUNG NICIODATĂ LA CAPĂT! (...) Nu trăiești niciodată la mai mult de doi centimetri de pielea ta. Închisoare letală, sac, lanț fără nume al numelui meu necunoscut, jug al umerilor și mască al chipului meu, de voi fug, pe voi vă regăsesc întotdeauna în milioanele de oglinzi aburite care se ridică în frunzișul copacilor. (...) la capătul lumii, de cealaltă parte a Mekongului nămolos, iată-mă, stând în picioare, ca un imbecil, și AȘTEPTÂNDU-MĂ!!!"[6].

Singurul moment de liniște găsit e în domeniul prafului, opus într-o oarecare măsură mării ca manifestare a spațiului descompus. Calmul, liniștea, opacitatea date de praf constituie o lume a calmului iluzoriu, un calm care pietrifică, de fapt, ucide: „Merg în toate direcțiile ca să mă eliberez de vraja blestemată care vrea să mă transforme în stâlp de sare"[7].

---

[2] J. M. G LeClézio, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009, p200

[3] J. M. G LeClézio, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009, p 65.
[4] *Ibid*, p40.
[5] *Ibid*, p39.
[6] J. M. G LeClézio, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009, p 185.
[7] *Ibid*, p 167.

Acest tip de spațiu sufocant, vorace e prezentat și de scriitorul japonez Kobo Abe în romanul *Femeia nisipurilor*. Spațiul ce „trăiește" frica o dată cu subiectul care aleargă până la descompunere, fără certitudinea că va ajunge măcar la un echilibru cu sine, fapt prezentat de LeClézio, dar și de Vișniec în *Alergătorul,* e înlocuit cu spațiul impasibil care macină pur și simplu subiectul sau, dacă e să adoptăm formula LeCléziană, spațiul care transformă în stâlp de sare. Asfel, spațiul din Femeia nisipurilor se axează exclusiv pe măcinarea personajelor. Eroziunea fizică e însoțită totodată de eroziunea spirituală și în special a voinței, a voinței de a pleca. Spațiul aflat în continuă mișcare înghite subiectul și nu e vorba aici doar de acel episod în care subiectul e prins în nisipurile mișcătoare încercând să fugă, ci de curgerea continuă a nisipului din „groapa- domiciliu" în care e ținut captiv„Nisipul, care i se lipea de piele, i se strecura în sânge și-i măcina pe dinăuntru rezistența"[8] sau „Nisipul care curgea fără încetare era ca o pilă care răzuia terminațiile nervilor"[9]. La urmă, se ajunge și în acest caz la o contopire cu spațiul, ca și în cazul descris de Le Clézio, numai că aici spațiul, materia, par să fie absolut inerte, fără a mai fi investite cu trăirile subiectului cum e frica în cazul lui J.H. Hogan. Nisipul pare să fie pur și simplu materia inertă care descompune totul în jur, generând un val imens de deșertificare: „Nu numai că nisipul curge, dar această curgere e însuși nisipul. (...) Și dumneata devii nisip"[10].

Paradoxal, ceea ce-l face să rămână, ceea ce-l vindecă de microbul călătoriei e o invenție pe care o realizează după numeroase încercări eșuate de evadare. Este vorba despre o fântână pe care a săpat-o și care-i dă iluzia libertății, a stabilității și la urma urmei a rostului într-un anumit loc ce-și declară în fiecare clipă efemeritatea; un punct fix. „Modificarea stării nisipului corespundea modificării ființei lui. Poate că paralel cu apa din nisip, găsise și un eu nou"[11].

Problema investirii ține și de femeie, tovarășa de suferință, care primise și o educație în vederea iubirii față de leagăn căreia i se supune orbește, ferindu-se de microbul călătoriei. Comunitatea de care aparține, locuitorii din : „satul (care) era ca un sac de nisip retezat de golf și de stânca cea înaltă "[12] respinge din principiu plecarea, argumentul de bază fiind rezistența, supraviețuirea spațiului lor de viață în fața avântului devorator al orașului. În gândirea populară clasică, femeia e cea care păzește și întreține vatra, bunul mers al căminului. Aspectul constituie și una dintre explicațiile pentru care ea trăiește și luptă pentru a-și ține căsuța în viață. Prin această înverșunare și blocaj, cărora li se adaugă și faptul că prima ei familie a fost îngropată in dună, undeva lângă casă e, în esență, locuitoarea unui mormânt. Existența de strigoi e redată în corpusul romanului de mai multe ori. Pe de-o parte e privită ca ființă neajutorată condamnată: „își trăise probabil întreaga viață aici jos, fără să-și amintească măcar dacă i-a spus cineva o vorbă bună. Poate că inima ei pulsa ca inima unei fetițe"[13]. Pe de altă parte, e considerată o insectă devoratoare, un păianjen care-l ține captiv pe entomologul rătăcit prin locurile acelea. Indicii pentru blocaj/ recluziune sunt date și de obiectele pe care și le dorește: oglinda și radioul. Dintre acestea două, doar radioul e cel care ar putea fi obținut; simbol al legăturii minimale cu lumea. Singurul element de legătură dintre cele două lumi e reprezentat de vocile capabile să răzbată uneori dincolo. Oglinda e dorința imposibilă, ea fiind distrusă într-un timp foarte scurt de mediul umed al gropii cu nisip. Prin urmare, femeii i se refuză reîntâlnirea cu sine: conștientizarea, maturizarea etc. Dacă privim

[8] Kobo Abe, *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004, p41.
[9] *Ibid*, p104.
[10] *Ibid*, pp 111- 112.
[11] Kobo Abe, *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004, p261.
[12] Kobo Abe, *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004, p181
[13] Kobo Abe, *op. cit.*, p73

însă din perspectivă stric mitologică, strigoii nu vor putea niciodată să-şi vadă imaginea oglindită.

Dacă ar fi să marcăm un exemplu similar, un pic mai recent, am putea să menţionăm aici situaţia lui Kiriko, personajul feminin principal din *Interior design* (seria de scurtmetraje Tokio!2008). Ea pare să aibă vocaţia femeii casnice în aşa măsură, încât pentru a-şi găsi un loc bine stabilit („being useful") se transformă într-un scaun, contopindu-se astfel total în peisajul domestic. În cauzul ei, se pleacă de la un statut cvasinomad şi se ajunge la sedentarism, dar pare să fie toate aşa cum ea şi-a dorit, regăsindu-şi echilibrul, spre deosebire de celelalte personaje amintite deja, care fie nu au capacitatea de a pleca, fie rătăcesc fără a ajunge la un punct terminus. După cum spune J. H. Hogan, Kiriko caută şi găseşte „locul pe care o să-l recunosc ca fiind dintotdeuna al meu, fără s-o ştiu"[14]

Revenind la femeia nisipurilor, scoaterea ei din zona de confort se realizează totuşi, fiind contaminată de spiritul de evadare al bărbatului care i s-a dat: rămâne însărcinată, dar copilul se dezvoltă extrauterin. Pentru o intervenţie medicală şi supraveghere, e nevoie de scoaterea ei din spaţiul bine delimitat al gropii aflată în continuă surpare. Odată cu plecarea copilului şi a mamei, tatăl, cel care inventase fântâna şi-şi obţinuse independenţa, nu mai pleacă, deşi scara din frânghii – singurul acces spre lumea din afara gropii îi e lăsată. Obişnuit cu lumea nisipului, cu voinţa tocită, amână plecarea pe un mâine incert, care nu reprezintă alt ceva, decât o exprimare eufemistică a refuzului/ incapacităţii de a pleca. Atât nisipul mişcător, cât şi marea (cadrul în care e prins acest călător) invocă dizolvarea în incertitudine; un spaţiu care se automacină şi se autodevoră atrăgând în vertijul ei fiinţa neajutorată.

Pradă unui spaţiu în continuă expansiune, în acelaşi timp prada propriei sale persoane e şi Domnul K. Fenomenul descris aici vizează, poate în cel mai direct mod, dialectica subiect-spaţiu de viaţă, o temă care se regăseşte printre numeroasele inflexiuni socio-politice ale textului. După cum declară însuşi autorul, cartea vizează direct problematica dizlocării forţate şi a incapacităţii de acomodare cu ceea ce se cheamă libertate.

Situaţia prizonierului Kosef J e de o asemănare izbitoare cu cea a femeii nisipurilor şi a entomologului înhăţat de spaţiul cu nuanţe totalitariste (dunele de la malul mării). Toate personajele refuză/ nu pot pleca dintr-un loc în care şi din care au crescut, în care au un spaţiul al lor bine definit, la fel şi activităţile zilnice, unde asemeni plantelor, nu trebuie decât să trăiască. A lua decizii, a gândi, a acţiona din proprie voinţă şi iniţiativă contravin dezideratelor mediului respectiv, ba din contră, sunt de evitat, sau aspru pedepsite. Exemplul studentului şi al entomologului (la început) care sunt supuşi unor privări dure (lipsa apei, hrenei etc) pentru a fi disciplinaţi (*Femeia nisipurilor)* sunt relevante ca exemple în acest sens. Nu degeaba simte domnul K, proaspăt eliberat, lipsa tuturor facilităţilor de deţinut: nu mai are cazarea şi masa asigurate, nu mai are un program bine stabilit, practic, nu mai are nimic din confortul de dinainte. Episodul din grădina cu meri redă imaginea cea mai plastică a incapacităţii lui de adaptare la libertate: „Kosef J. se apropie de unul din mere şi fără să-l rupă, muşcă din el. Mestecă încet materia aceea dulce şi parfumată care, din cerul gurii, i se difuza acum, perfid, în tot sângele şi în toată fiinţa. Privi la mărul muşcat, rămas acolo, agăţat pe ramura sa şi râse"[15]

Personajul nostru nu e singurul care iese pe poarta laterală, rămânând, de fapt în sânul instituţiei. Se descoperă la un momnet dat existenţa unei întregi societăţi „democratice" care funcţionează în substrat, oameni liberi care necesită toţi un repaos din cand în când. Pentru a satisface această nevoie, s-a dezvoltat un sistem ingenios de schimb şi echilibrare între tabere, astfel încât numărul indivizilor din ambele tabere să fie constant. În paranteză fie spus, fenomenul seamănă cu sistemul şamanic străvechi, unde trebuia să existe un echilibru- care se

[14] Matei Vişniec, *Domnul K eliberat,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p118
[15] Matei Vişniec, *Domnul K eliberat,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p48

realiza prin intermediul unui schimb, între cei de pe pământ şi sufletele din subteran. Ceea ce contează în sistemul romanului e numărul, nu omul (la un moment da, unul dintre gardieni vorbeşte despre acest handicap al lui de a nu putea distinge, recunoaşte deţinuţii după chip). Prin urmare e greu să vorbim despre subiecţi. Prea puţine personaje au nume, cele mai multe, în special din ţinutul democratic, portă nume generice „Cel Gras, Cel Slab etc.

Exteriorul pare să fie la fel de îngheţat ca şi interiorul Penitenciarului; oameni destul de impasibili, care-şi duc viaţa monotonă. În aceste condiţii, cel care prinde viaţă e spaţiul însuşi. Fenomenul e observat de Dl K cu ocazia unor vizite intreprinse în interiorul construcţiei neobişnuit de ciudate. Chiar din primele pagini ne e prezentat exteriorul care pregăteşte terenul pentru acel spaţiu bizar din interior „Nu numai că nu văzu nici o fereastră luminată, dar nu văzu nici măcar o fereastră pur şi simplu, nici măcar un crenel, nici măcar o fantă. Zidul se ridica drept şi neîndurător, dând senzaţia că împrejmuieşte un spaţiu imens, dar lipsit de viaţă. (...) După numărul de cotituri Kosef J. deduse că penitenciarul avea forma cea mai neregulată cu putinţă, probabil rezultatul unor adaosuri succesive. În mod normal, după ce faci de patru ori câte un unghi de 90 de grade la dreapta trebuie să te întorci la punctul de pornire. El avea impresia, însă, că făcuse nenumărate asemenea cotituri şi nici vorbă să ajungă în faţa porţii secundare. (....) Doar zidul mai reflecta, din ce în ce mai anemic, puţină lumină, atât cât să-l ajute pe Kosef J. să nu-i piardă din ochi prezenţa”[16].

Ceea ce observă personajul e expansiunea continuă a construcţiei. Dacă celelalte două romane amintite mergeau pe ideea unei disoluţii totale până la a descompune totul la elementele primare : praf/apă, în cazul de faţă avem de-a face cu o expansiune a construitului. Aici, deşertul, ruina e în interior, iar această ruină se extinde „făcu nişte ocoluri largi, în speranţa că va descoperi la orizont silueta oraşului celui nou. Nu zări decît, într-una din dimineţi, o coloană nesfârşită de bătrânei care mărşăluiau într-o direcţie necunoscută”[17]. Citatul ilustrează ceea ce se întâmplă la finalul romanului şi care trimite automat la situaţia exasperantă ilustrată în *Cartea fugilor*, imaginea terifiantă a oraşului care înghite tot. Situaţia face imposibilă evadarea, aşa cum se demonstrează în romanul deja amintit. Astfel, eliberarea subiectului pare să fie o cauză pierdută din start, fiind înghiţit de propriul spaţiu de viaţă. Deşertificare se desfăşoară simultan pe două planuri: cel exterior- spaţiul care se manifestă asemeni structurii canceroase (independent de subiect) şi interior – secarea subiectului până la transformarea lui în stâlp de sare.

BIBLIOGRAFIE:

- **LeClézio**, J. M. G, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iaşi, 2009 (1969)
- **Abe**, Kobo *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iaşi, 2004 (1962)
- **Vişniec,** Matei, *Domnul K eliberat*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2010
- **Arendt**, Hanah, *Condiţia umană*, trad Claudiu Vereş şi Gabriel Chindea, Ed. Ideea design &Print: Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007 (1958)
- **Choay**, Françoise, *Pentru o antropologie a spaţiului*, trad. Kázmér Kovács, Ed. Revista Urbanismul, Bucureşti 2011 (2006)

[16] Matei Vişniec, *Domnul K eliberat, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2010,* pp53-54
[17] Matei Vişniec, *Domnul K eliberat, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2010,* p271

UN LIVRE DE PRIERE PUBLIE EN LANGUE FRANÇAISE PAR LA METROPOLE ORTHODOXE ROUMAINE D'EUROPE OCCIDENTALE ET MERIDIONALE

Felicia DUMAS
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In this study, we consider the spiritual, cultural-confessional and identity motivations and challenges in Livre de prière (Prayer Book), recently published (2014) in French by the Apostolia review of The Romanian Orthodox Metropolitanate of Western and Southern Europe, archdiocese of the Romanian Orthodox Church, seated in France / Limours, near Paris. Our discussion will focus on the analysis of the paratextual apparatus of this translation (issued with the blessing and Foreword of His Eminence Joseph, Metropolitan of Western and Southern Europe, and Translator's Notes), its sources (we will consider a discourse analysis of the intertextual approach concerning the insertion of a few French versions of the Psalms and a few other prayers, at the same time pondering on the purpose and motivation of this intertextuality), as well as on the target audience of this prayer book. In order to highlight the «Romanian» particularities of this editorial endeavor and its final product, we compare this book with other Orthodox books of prayer(s) written in French (published exclusively by monastic communities), and focus on the Romanian characteristics to be found in its content (choice of prayers), choice of book title (the word prayer in the singular, denotes an absence of confessional formulation) and the instructions of use.

Keywords : Prayer book ; French ; Orthodoxy ; linguistic integration ; Romanian tradition.

1. Argument

Les fidèles francophones de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale bénéficient depuis quelques mois d'un *Livre de prière* (orthodoxe), publié en langue française par les éditions Apostolia de ce diocèse de l'Église Orthodoxe Roumaine. Très bien organisé du point de vue administratif et très actif sur le plan pastoral-missionnaire, ce diocèse gère ecclésiologiquement les communautés roumaines de l'Europe occidentale. Faisant référence à la pratique liturgique, le mot « fidèle » désigne tout membre (plutôt) pratiquant de l'Eglise chrétienne, implicitement orthodoxe dans ce travail. Ces fidèles sont représentés tant par des Roumains francophones émigrés, installés en France et dans d'autres pays francophones (comme la Belgique et la Suisse), que par des Français devenus orthodoxes, qui font partie des paroisses francophones dépendant du point de vue de leur juridiction canonique de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, dirigée par le Métropolite Joseph (Pop) et l'Évêque Auxiliaire Marc (Alric). La publication de ce livre représente le résultat d'une initiative pastorale, fait prouvé de façon explicite par le lieu de son impression –les éditions de la Métropole– et suggéré de manière implicite par la mise en scène de l'appareil paratextuel de cet ouvrage[1] ; on peut certainement le nommer ainsi, étant données les dimensions plutôt impressionnantes de ce livre, qui compte pas moins de 523 pages, en format de poche.

[1] Notamment par *l'Avant-propos* signé par Mgr Joseph, le Métropolite Orthodoxe roumain d'Europe Occidentale et Méridionale.

Ce livre n'est donc pas une simple publication religieuse qui bénéficie de la bénédiction de l'évêque du lieu. Il s'agit d'une publication pastorale, ecclésiastique, d'un livre publié par le diocèse dirigé par Mgr Joseph, et paru aux éditions Apostolia de la Métropole. Dans l'espace de la culture française, il s'ajoute à deux autres livres de prières orthodoxes parus quant à eux aux éditions de deux communautés monastiques, ayant pris l'initiative de leur publication : un *Manuel de prières du chrétien orthodoxe* (Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2013 ; deuxième édition revue, 2014) et un *Livre de prières orthodoxe* (Monastère orthodoxe Saint-Nicolas de la Dalmerie, Le Bousquet d'Orb, 1996). Nous essaierons d'étudier les particularités du *Livre* « roumain » *de prière* par rapport à la structure et aux précisions d'usage des deux derniers.

2. Les livres de prière(s) dans l'Orthodoxie

Les cultures traditionnellement orthodoxes connaissent une abondance de livre de prières, destinés à la pratique religieuse des fidèles et publiés par des maisons d'éditions diocésaines et/ou monastiques. Les chrétiens orthodoxes désireux de mener une vie de prière personnelle authentique ont toujours fait appel à ce type de livres-manuels qui contiennent les textes conseillés par l'Église à être employés pour s'adresser à Dieu à tout moment de la journée et dans toutes les circonstances de la vie : le matin et le soir, avant de partir en voyage, etc., ainsi que pour honorer tout particulièrement la Mère de Dieu, le Christ, ou bien un saint (ou une sainte) du calendrier dont ils se sentent plus proches. Les grands pères spirituels, censés guider la vie spirituelle des fidèles, ont toujours insisté sur l'importance de ces textes traditionnels, établis par des « maîtres avertis, nourris et abreuvés aux meilleures sources scripturaires et patristiques [...] qui ont bien plus de valeur que tout ce que l'on pourrait inventer soi-même ». (Deseille, 2012 : 130).

La prière spontanée, « jaillie du fond du cœur » n'est aucunement proscrite, mais pour une bonne concentration de l'esprit et de la pensée, la prière vocale, avec des textes traditionnels est très fortement recommandée. (Deseille, 2012 : 130).

La France est un pays occidental qui a connu l'Orthodoxie vers le début du siècle dernier, grâce aux émigrations russe et grecque au départ, et ensuite, roumaine, serbe, etc. (Dumas, 2009). Néanmoins, les quelques livres de prières orthodoxes déjà mentionnés ont été publiés assez tard, lors des deux dernières décennies, le premier remontant à 1996 (*Livre de prières orthodoxe*, imprimé par le Monastère orthodoxe Saint-Nicolas de la Dalmerie)[2]. Leur publication répond à un besoin spirituel des fidèles orthodoxes francophones, besoin ressenti de façon plus intense en milieu monastique. La raison en est simple et de nature spirituelle : la vie monastique est associée davantage à la pratique plus cohérente et fervente de la prière que la vie des laïcs menée dans le monde (donc, en dehors des monastères). En même temps, la plupart des grands pères spirituels sont des moines, qui connaissent donc l'importance de la prière pour la perfection spirituelle de tout chrétien, ainsi que les besoins de certains fidèles de vouloir poursuivre une vie de prière personnelle fervente, en plus de leur participation aux offices divins, célébrés dans les églises des paroisses ou des monastères qu'ils fréquentent. Les livres orthodoxes de prières sont conçus comme de véritables manuels de prière personnelle, privée, des chrétiens orthodoxes :

[2] Nous devons préciser le fait que bien avant la publication de ce livre et, implicitement des deux autres qui constituent le corpus de notre analyse, les orthodoxes francophones semblaient utiliser un livre de prières publié à Paris pour l'usage des chrétiens catholiques orientaux, qui respecte la structure des livres de prières traditionnels de l'Orthodoxie, et qui représente une traduction non signée : *Livre de prières à l'usage des Chrétiens de l'Église orthodoxe catholique d'Orient*, Paris, 1852 : http://fr.wikisource. org/wiki /Livre_de_pri%C3%A8res,_1852, consulté le 30 août 2014.

« Dans l'Église orthodoxe, les fidèles fervents ne se contentent pas de participer à la Liturgie eucharistique dominicale [...]. Ils assistent donc fréquemment aux vêpres du samedi soir (qui sont les vêpres du dimanche), aux matines du dimanche et aux vêpres et aux matines de toutes les grandes fêtes. Mais en outre, ils récitent chaque jour une « règle de prière » qui a été approuvée par leur Père spirituel. Ils utilisent ordinairement pour cela des textes contenus dans des manuels composés de prières traditionnelles, élaborés par des maîtres avertis ». (Deseille, 2012 : 129-130).

Cette finalité est exprimée de façon très claire et explicite par le titre du livre-manuel de prières paru aux éditions des deux monastères-métochia français de Simonos Petra, fondés par le père archimandrite Placide Deseille : *Manuel de prières du chrétien orthodoxe.* Contrairement aux livres liturgiques donc, utilisés pour le bon déroulement des offices célébrés par le prêtre à l'église, qui contiennent les textes traditionnels des prières communes de l'assemblée liturgique, les livres de prières regroupent des textes destinés à être récités lors des prières privées, personnelles des fidèles, en dehors de l'église, en principe chez eux.

3. Structure du *Livre de prière* paru aux éditions Apostolia

La structure du *Le livre de prière* qui nous intéresse dans ce travail est en grandes lignes identique à celle des livres analogues publiés en Roumanie[3] (et dans d'autres pays traditionnellement orthodoxes), à quelques exceptions près, dues aux particularités de son lieu de parution. N'oublions pas qu'il s'agit d'un livre publié à Paris pour des fidèles orthodoxes français ou francophones, vivant en terre occidentale. C'est la raison pour laquelle il comprend des prières particulières, en accord avec cette réalité socio-culturelle et géographique, comme le texte intitulé « Prière pour les terres d'Occident, à tous les saints qui y brillèrent » (LP : 53). En même temps, pour des raisons pédagogiques évidentes, *Le livre de prière* commence par une section consacrée aux prières appelées « usuelles », représentées comme les textes que tout chrétien orthodoxe devrait connaître : il s'agit des prières initiales, du symbole de la foi, du Psaume 50, de la prière des saint Ephrem la Syrien (appelée aussi, dans la culture roumaine, « la prière du Carême »), des prières d'entrée dans l'église ou des prières de la table. La section suivante est intitulée « prières diverses » et comprend les prières du matin et du soir et d'autres textes d'intercession pour différentes personnes et occasions de la vie. Selon la sensibilité des auteurs du livre pour divers textes élaborés dans des cultures plutôt traditionnellement orthodoxes, on retrouve dans cette section des prières particulières, comme la « Prière pour demander le don de la prière » (attribuée à saint Jean de Cronstadt, très aimé en Occident) (LP : 54), ou bien une « Prière lorsque l'on a des mauvaises pensées » (de saint Syméon de la Montagne Admirable) (LP : 55). En même temps, le livre comprend toute une section de prières attribuées à l'un des saints contemporains les plus connus, les plus aimés et les plus vénérés en Occident, saint Silouane de l'Athos (regroupées dans la section intitulée « Prières pour diverses circonstances », notamment spirituelles[4]).

Comme on peut le lire dans le texte de l'*Avertissement* inséré en tête du livre, la particularité roumaine de sa composition consiste dans le modèle choisi pour la présentation des offices (les Vêpres, les petites et les grandes Complies, l'Office de Minuit, les Matines, et les Heures), à savoir l'*Horologion* roumain : « Les offices figurant dans ce livre suivent

[3] Dont voici un exemple : / http://ortodox.dyndns.org/text/text-pdf/Carte%20de% 20rugaciuni% 20a%20crestinului%20ortodox.pdf, consulté le 29 août 2014.

[4] Comme le prouvent les noms de ces textes : « Quand l'âme cherche Dieu », « Quand l'âme a soif de l'humilité du Christ mais ne peut l'atteindre », « Prière de l'âme humble qui se souvient toujours de Dieu », etc.

l'ordinaire du Livre des Heures roumain » (LP : 7). À travers cette affirmation, ce paratexte réalise de façon explicite l'affichage discursif d'une tradition liturgique roumaine en France, à côté des deux grandes traditions considérées normatives en matière d'usage liturgique : grecque et slavonne. Ces traditions sont mentionnées clairement en tant que modèles et sources canoniques d'inspiration dans l'Introduction du *Livre de prières orthodoxe* paru au monastère Saint-Nicolas de la Dalmerie :

« Ce livre de prières est bâti sur le *Prosevkhytarion* grec. Celui-ci utilise principalement l'office monastique de la Liturgie des Heures, de manière abrégée, avec diverses autres prières [...]. À ces prières ont été ajoutées les prières du matin et du soir du *Molitvoslov* russe, utilisées par un grand nombre d'orthodoxes francophones ». (LPO : 3).

Le livre de prière publié par les éditions de la Métropole Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale insère donc, à l'intérieur d'un moule roumain traditionnel, spécifique aux livres roumains de prières, plusieurs textes qui, de par leur spécificité spirituelle occidentale, lui confère un fort caractère d'intégration, par la structure du contenu aussi (et non seulement par la langue), dans le paysage confessionnel orthodoxe français contemporain. De plus, nous avons affaire à l'un des livres de prières les plus complets, non seulement le plus riche des trois publiés en France jusqu'à présent, mais aussi l'un des plus complexes des livres analogues parus en Roumanie. Aux textes des prières et des offices s'ajoutent toute une section hymnographique (très riche, qui comprend, par exemple, le Canon de la Nativité et le Canon pascal, avec les beaux textes des stichères des Pâques) et un calendrier liturgique. Le livre s'achève avec un florilège de tropaires (des Saints, de la Résurrection et de tous les jours de la semaine), suivis de l'indication de la distribution liturgique des lectures des cathismes du Psautier et des dyptiques, c'est-à-dire, les listes avec les noms des vivants et des morts (appelés de manière surprenante[5] « trépassés »), pour lesquels le possesseur du livre de prières se propose de prier.

Arrêtons-nous un peu sur le titre de ce livre. Pourquoi le nom « prière » y est-il employé au singulier, et non pas au pluriel comme dans l'ensemble de la culture liturgique roumaine et, respectivement, comme dans le cas des deux autres livres de prières orthodoxes publiés en France, en langue française ? Sans vouloir donner l'impression orgueilleuse de posséder la réponse certaine à cette question, il nous semble que nous avons affaire à une sorte de récupération sémantico-discursive de la finalité de ce type de publication, à la mise en évidence du sens de manuel, de guide pour la prière, l'accent étant mis sur l'usage du livre et non pas sur sa composition. De plus, le déterminant « orthodoxe » est absent du titre de ce livre, tant sur la couverture qu'à l'intérieur, sur la page de garde, alors qu'on le trouve, de façon plutôt normale pourrait-on presque dire, dans les titres des deux autres livres de prières parus en France. Une première hypothèse qui pourrait expliquer ceci est celle d'une influence de la part du modèle de la culture roumaine, où l'emploi de ce déterminant dans le titre d'une telle publication est plutôt superflu. Néanmoins, la France est non seulement un pays laïc par excellence, mais de plus, l'Orthodoxie y est très peu représentée, malgré le rayonnement général dont elle jouit en tant que confession chrétienne pendant les dernières décennies. Une deuxième hypothèse pourrait être celle de l'illustration discursive d'une stratégie de politique confessionnelle, d'une discrétion totale quant à la précision de la destination orthodoxe de ce livre, dont la spécificité confessionnelle est suggérée de toute façon, même si implicitement, par la maison d'édition qui le publie et la bénédiction du Métropolite Joseph.

[5] Le terme employé d'habitude dans le contexte religieux chrétien et liturgique, en langue française, étant plutôt celui de « défunt ».

En tout état de cause, on peut affirmer avec certitude que nous avons affaire au livre de prières orthodoxes le plus complet, publié en langue française, à l'heure actuelle. Cette position de primauté est justifiée à la fois par sa structure diversifiée et la liste quasi exhaustive des prières contenues, que par la notoriété des traductions françaises des prières proposées, sous-tendue par l'autorité spirituelle et théologique incontestable de leur auteur : le père archimandrite Placide Deseille. Dans la diachronie définie par la publication (en France et en langue française) des trois livres de prières orthodoxes qui font partie du corpus de notre analyse, on remarque une évolution incontestable, visible également au niveau de l'ensemble des traductions liturgiques accomplies en langue française, des premières versions du père Denis Guillaume (mentionné par l'auteur de l'Introduction du *Livre de prières orthodoxe* paru au Monastère Saint-Nicolas de la Dalmerie, les seules qui existaient de tous les textes orthodoxes avant les années 80), vers les traductions unanimement reconnues à l'heure actuelle, puisque supérieures linguistiquement, signées par le père archimandrite Placide Deseille.

4. La publication en langue française du *Livre de prière* de la Métropole Roumaine

Nous voici arriver ainsi à l'aspect le plus intéressant de la parution de ce livre, à savoir sa publication en langue française, aspect porteur d'un enjeu confessionnel de taille, d'affichage identitaire par intégration linguistique de l'Orthodoxie de tradition roumaine. Ce *Livre de prière* destiné implicitement aux fidèles de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, car publié par la maison d'édition officielle de ce diocèse occidental du Patriarcat Roumain, est paru donc en langue française et ceci pour plusieurs raisons. La première et la plus importante d'entre elles nous semble être celle de l'intégration, une intégration linguistique affichée de l'Orthodoxie d'expression roumaine dans son pays d'accueil, la France. Il s'agit d'une intégration respectueuse à la foi des contenus culturels-confessionnels universels et traditionnels-roumains de l'Orthodoxie, et de la langue de l'espace géographique et social qui accueille depuis longtemps déjà la pratique de ces contenus. En même temps, la publication de ce *Livre de prière* en langue française assure visibilité et transparence à cette pratique liturgique de l'Orthodoxie, lui évitant tout risque d'être perçue comme une petite « secte » chrétienne orientale, vécue en roumain, idiome représenté en général en France (en dehors des contextes religieux, liturgiques) comme langue de l'émigration et donc, dévalorisée (notamment à travers les images négatives des tziganes véhiculés par certains medias). (Dumas, 2008).

Une autre raison de cette option de la publication en langue française de ce *Livre de prière* est de nature pratique, de compréhension, d'usage de ce livre par des Français « de souche » devenus orthodoxes, et non seulement par des Roumains (orthodoxes) francophones. Elle reflète la réalité d'une évolution de la composition des communautés paroissiales et monastiques qui se trouvent sous la juridiction de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, qui sont de plus en plus mixtes et même parfois, majoritairement françaises.

Publier un *Livre de prière* orthodoxe en langue française veut dire publier un recueil de traductions françaises de prières orthodoxes traditionnelles rédigées en général en grec ou en slavon, et parfois même en anglais (comme c'est le cas des prières attribuées à Saint Silouane de l'Athos, mentionnées dans un livre traduit de l'anglais en français par l'archimandrite Syméon, tel qu'on peut le lire dans l'*Avertissement* du *Livre de prière*). Qu'en est-il des versions françaises des autres grands textes des prières qui se retrouvent dans le *Livre* ? Le paratexte non signé de l'*Avertissement*, consacré entièrement à ce sujet, mentionne assez scrupuleusement les noms des traducteurs de ces prières, en précisant le fait qu'ils ont été parfaitement d'accord avec la reproduction de leurs versions. En fait, les traductions

françaises proposées ont été récupérées par rapport à l'autorité spirituelle et théologique de leurs auteurs et à leurs propres qualités linguistiques et littéraires (poético-liturgiques : Meschonnic, 1999). La célèbre question qui préoccupe les acteurs responsables de toute traduction, le « comment traduire » pour bien faire, qui relève de ce que A. Pym appelle l'éthique du traducteur (Pym, 1997) a été réglée de la sorte par la convocation dans ce livre des versions déjà reconnues et unanimement acceptées dans la culture liturgique orthodoxe de langue française :

« La traduction des Psaumes publiés ici, ainsi que celle des Cantiques de l'Ancien Testament et de nombreuses autres prières, sont du Très révérend Archimandrite Placide, qui nous a aimablement accordé la permission de les publier ». (LP : 7).

Le traducteur mentionné dans cet incipit de l'*Avertissement*, moine athonite d'origine française, grand spécialiste en patrologie et l'un des plus grands spirituels orthodoxes français contemporains, jouit d'une si grande reconnaissance en France, dans les milieux orthodoxes en spécial et chrétiens en général, que seul son prénom monastique est précisé, son nom de famille n'étant même pas indiqué. Comme les textes des Psaumes et des Cantiques de l'Ancien Testament se retrouvent dans la plupart des prières et des offices insérés dans le livre, ce sont les traductions françaises du père archimandrite Placide Deseille qui s'y retrouvent le plus. Sont mentionnés ensuite d'autres clercs français et roumains (francophones, de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale) qui ont contribué à la mise en forme française de ce *Livre de prière*. Comme nous le disions déjà, on remarque une évolution diachronique en matière de circulation et d'usage (et implicitement de prestige linguistique et spirituel) des différentes versions françaises des textes liturgiques orthodoxes mentionnés comme textes de prières dans ce livre. Si aux débuts de leur existence, les communautés orthodoxes francophones de France ne disposaient que des versions françaises des livres liturgiques faites par le père Denis Guillaume[6], de nos jours, après la publication de six traductions en langue française des Liturgies eucharistiques par exemple (Dumas, 2013), le choix des textes des prières s'impose et se fait selon l'autorité spirituelle et théologique des traducteurs et les qualités linguistiques de leurs versions.

Pour revenir aux deux autres livres de prières orthodoxes de l'espace français, leur publication en langue française peut pratiquement passer inaperçue, apparaissant comme tout à fait normale (dans le sens de naturelle), étant donné leur lieu de parution. Dans les deux cas, il s'agit de communautés monastiques entièrement francophones, dépendant du Patriarcat Œcuménique de Constantinople. Le monastère Saint-Nicolas appartient à la Métropole grecque-orthodoxe de France (Exarchat du Patriarcat Œcuménique) (Samuel, 2008 : 8), l'une des plus anciennes juridictions orthodoxes canoniques de France. *Le Livre de prières orthodoxe* publié aux éditions de ce monastère s'ouvre avec une *Introduction* de son fondateur et higoumène (à l'époque), l'archimandrite Benoît. De leur côté, les monastères Saint-Antoine-Le-Grand et de la Protection de la Mère de Dieu (de Solan), fondés par le père archimandrite Placide Deseille (qui est également l'higoumène du premier), sont des métochia français (ou des dépendances) du monastère athonite de Simonos Petra, où les moines et les moniales mènent leur vie monastique selon le typikon de la Sainte Montagne entièrement en langue française.

5. Pour conclure

[6] Reproduites, par exemple, dans *Le Livre de prières orthodoxe* publié au Monastère Saint-Nicolas de la Dalmerie, en 1996, comme il est précisé dans son *Introduction*.

Même si surprenante à un premier abord, la publication en langue française du *Livre de prière* de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale apparaît comme normale, si l'on réfléchit aux motivations fondamentales et au but principal de cette initiative éditoriale. Comme nous avons essayé de montrer dans ce travail, il nous semble que ce but et ces motivations sont tout d'abord et essentiellement de nature pastorale, certes, mais aussi de nature socio-culturelle. Par le choix du français en tant que langue de publication de ce livre prescriptif de prières (l'emploi au singulier du nom « prière » dans le titre suggérant aussi cette idée de prescription normative, canonique), est visé en fait un affichage identitaire culturel-confessionnel de l'Orthodoxie d'expression roumaine, compris en termes d'intégration des contenus traditionnels orthodoxes roumains par l'intermédiaire du choix du français comme langue-culture (Coracini, 2010), représentée comme support d'expression de l'Orthodoxie universelle. Cette option linguistique, doublée de la mise en évidence du modèle roumain de présentation des offices des heures à l'intérieur du livre, assure en même temps une forte visibilité d'une tradition roumaine bien vivante en France, à côté des deux autres grandes traditions orthodoxes, grecque et slavonne.

Corpus

- LP = *Livre de prière*, publié avec la bénédiction de l'Archevêque Joseph, Métropolite d'Europe Occidentale et Méridionale, Paris, éditions Apostolia, 2014.
- MPCR = *Manuel de prières du chrétien orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2013, deuxième édition revue 2014.
- LPO = *Livre de prières orthodoxe*, Monastère orthodoxe Saint-Nicolas de la Dalmerie, Le Bousquet d'Orb, 1996.

Références bibliographiques

1. Coracini, Maria José, 2010, « Langue-culture et identité en didactique des langues (FLE) », *Synergies Brésil,* 2, pp. 157-167.
2. Deseille, Placide, archimandrite, 2012, *Certitude de l'Invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église Orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan.
3. Dumas, Felicia, 2008, « Imaginaires linguistiques et culturels dans la transmission des langues dites maternelles : le cas du roumain en France », in *Sêméion 7, Travaux de sémiologie no 7, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel »*, Revue du laboratoire DynaLang-Sem, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, Université Paris Descartes, Faculté des Sicences humaines et sociales – Sorbonne, Paris, mai 2008, p. 55-63.
4. Dumas, Felicia, 2009, *L'Orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, avec une Introduction de Mgr Marc, évêque vicaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, Iaşi, Casa editorială Demiurg.
5. Dumas, Felicia, 2013, « La Liturgie eucharistique et l'histoire de sa traduction en langue française », *Meta : journal des traducteurs* 58(3), décembre 2013, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 542 – 556.
6. Meschonnic, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
7. Pym, Anthony, 1997, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
8. Samuel, hiéromoine, 2008, *Petit guide des monastères orthodoxes de France*, Monastère de Cantauque.

GADJO DILO- GIPSY DON QUIJOTE

Albina PUSKÁS-BAJKÓ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Tony Gatlif is of Roma descendance, being in the same time the most popular Roma filmmaker in history. He is the only one the majority of people are pretty familiar with, or if not with his name, with his masterpieces, undoubtedly yes. From these the most well-known film is Gadjo Dilo (1997), which is of course far from being a true representation of Romanian Roma life, but is a problematic dialogue on what authenticity in presenting a nation can be. This problematic and problematizing dialogue is disguised in a travelogue- a genre which has a vaste tradition in literature and film also.Of the many defining characteristics of Balkan cinematic aesthetics, Dina Iordanova identifies one that is outstandingly obvious, the feature of the travelogue or quest narrative. The travelogue is typical of the Balkans as a specific construction of this space as one existent in the Western European imaginary. Basically, this is what happens in a Balkan travelogue: a traveler, commonly a western European will visit an exotic location, in our case the Balkans (in Heart of Darkness it was the Congo, in The White Mary, it was Papua New Guinea), in order to discover. It could be the discovery of other cultures and national customs, language, wisdom, clothing, religion, however, it tends to be something missing from the main character's life. This lack of the unnamable will drive him/her through dangers hard to imagine. The protagonist hopes to be able to explore a reality that is much more genuine, closer to „the real thing" than in his culture, which usually, in these stories, has lost its primordial connection with nature and the natural life. From this point of view, we could consider the travelogue a quest narrative, a quest for authenticity and truth.Based on the intersection of the real and the unreal; having its focus mainly on normality but only to underline the supernatural; a typical (literary or filmed) story of quest will be a perfect fusion between realism and magic to make the reader or viewer ask themselves questions rather than provide the right answers. Stories of quest have a long tradition in literature, and they are almost always tales based on a voyage, a road of trials in which a hero hears a call and leaves their home- alone or in the company of others- to search for the treasure. Along this voyage they undergo several trials, receive help from unexpected sources, fight enemies and they may even be killed during all these trials- physically or emotionally. On many occasions, they die only to be born again, ending in fact the lifestyle they led up to that moment. No matter if the protagonist finds the treasure or dies in search of it, the emphasis is on their change; they always change who or what they had been beforehand.

Keywords: Travelogue, quest, Romani people, Tony Gatlif, tradition, myth

"Rather than being given the chance to portray themselves, the Romani people have routinely been depicted by others. The persistent cinematic interest in "Gipsies" has repeatedly raised questions of authenticity versus stylization, and of patronization and exoticization, in a context marked by overwhelming ignorance of the true nature of Romani culture and heritage. "[1]

[1] Dina Iordanova, *Cinematic Images of Romanies*, in *Framework, Introduction, no. 6*

There is no need to state that this phenomenon is understandable as film-making is an essentially visual art and it is truly obvious that those who conceive films will exploit the "visual richness of their (Gipsies') excitingly non-conventional lifestyles. Often allowing for spectacularly beautiful magical-realist visuals, the films featuring Romani have used recurring narrative tropes"[2]

Tony Gatlif is of Roma descendance, being in the same time the most popular Roma filmmaker in history. He is the only one the majority of people are pretty familiar with, or if not with his name, with his masterpieces, undoubtedly yes. From these the most well-known film is *Gadjo Dilo (1997)*, which is of course far from being a true representation of Romanian Roma life, but is a problematic dialogue on what authenticity in presenting a nation can be. This problematic and problematizing dialogue is disguised in a travelogue- a genre which has a vaste tradition in literature and film also.A few of the best and most well-known fictional travel stories are closely tied to travel literature. In this genre sometimes readers should make the distiction though between fictional and non-fictional writings, this categorization is almost impossible to put in practice, like in the writings of Marco Polo and John Mandeville, as the act of travelling constitutes the core of travelogues. Anpther instance of a fictional work of travel literature starting from a journey that actually happened, is Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, which had been inspired by a voyage made by Conrad up the River Congo.

Heart of Darkness had been analyzed more than any other literary work that is studied in universities and highschools, due to, in my opinion, its deep ambiguity in what its true eaning should be. *Heart of Darkness* became well-known but also controversial from the post-colonial reader's point of vew, as it could easily be interpreted as a journey into one's own soul, as a sort of self-discovery, but also as a story of subjugation of the so-called „primitive people" of the Congo, even if Kurtz, the main character seemingly wants to get to know and assist them in their trials and tribulations- which might remind us of the attempts made by the Frenchman in *Gadjo Dilo*, attempts which have been interpreted and reinterpreted endlesly by film critics, by native Roma viewers and non-native viewers, too. Jack Kerouac's *On the Road* (1957) is the very best example of a postmodern travelogue , which chronicles Jack Kerouac's years traveling North America with his friend Neal Cassady, "a sideburned hero of the snowy West." Bearing the names Sal Paradise and Dean Moriarty, the two roam the country in an almost desperate but in the same time romantic quest for self-knowledge and experience. The writer's love of America, the Americana introduced into the novel, his sympathy for humanity, and his sensitivity to language as jazz music combine to make *On the Road* an inspirational work of lasting importance, this novel of freedom and ambition for more knowlwdge put in words the

Of the many defining characteristics of Balkan cinematic aesthetics, Dina Iordanova identifies one that is outstandingly obvious, the feature of the travelogue or quest narrative.[3] The travelogue is typical of the Balkans as a specific construction of this space as one existent in the Western European imaginary. Basically, this is what happens in a Balkan travelogue: a traveler, commonly a western european will visit an exotic location, in our case the Balkans (in *Heart of Darkness* it was the Congo, in *The White Mary*, it was Papua New Guinea), in order to discover. It could be the discovery of other cultures and national customs, language, wisdom, clothing, religion, however , it tends to be something missing from the main character's life. This lack of the unnamable will drive him/her through dangers hard to

[2] Dina Iordanova, Cinema of the Other Europe: *The Industry and Artistry of East Central European Film.* London: Wallflower Press, 2003

[3] Dina Iordanova, Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, London: BFI Publishing, 2001., p. 55-70

imagine. The protagonist hopes to be able to explore a reality that is much more genuine, closer to „the real thing" than in his culture, which usually, in these stories, has lost its primordial connection with nature and the natural life. From this point of view, we could consider the travelogue a quest narrative, a quest for authenticity and truth.

Based on the intersection of the real and the unreal; having its focus mainly on normality but only to underline the supernatural; a typical (literary or filmed) story of quest will be a perfect fusion between realism and magic to make the reader or viewer ask themselves questions rather than provide the right answers. Stories of quest have a long tradition in literature, and they are almost always tales based on a voyage, a road of trials in which a hero hears a call and leaves their home- alone or in the company of others- to search for the treasure. Along this voyage they undergo several trials, receive help from unexpected sources, fight enemies and they may even be killed during all these trials- physically or emotionally. On many occasions, they die only to be born again, ending in fact the lifestyle they led up to that moment. No matter if the protagonist finds the treasure or dies in search of it, the emphasis is on their change; they always change who or what they had been beforehand.

The Other, also known as the double or the alter ego, appears quite often in stories of quest, being a common character in all literary genres. Just like a shadow, which is a dark, distorted, however a perfectly familiar image of the person who casts it, *the Other* may at first glance bear little resemblance to the hero, as the two of them look and act in opposite ways. A more attentive examination makes us realize that their relationship is intimate- indeed, they are in fact impossible to separate. Every now and again, their relationship is literal: the Other might be the protagonist's sibling or he could even be his best friend. And then again, they could be complete strangers, though the Other is familiar –and this familiarity is disturbing. Seeing the Other for the first time, the protagonist might be under the impression that they have met somewhere before although the memory of it is coming back. As they get to know each other with the passing of time, striking similarities start to appear, starting with personal data shared betweeen the two of them.

The stranger who is peculiarly unsettling, the opponent our protagonist should feel genuine hatred towards, looks and behaves so much like the protagonist, they seem to be twin-siblings, the stranger reminding us of the undesirable and disreputable family member, the friend to whom our protagonist is attached so efficiently they aren't able to escape the grip, no matter how different from each other they may be. All these make it all the harder for the character to break off, though they usually try to break or deny this tie, to separate themselves from the Other, attempting desperately even to run away, the reader or viwer becomes aware step by step of the fact that these two characters will never be able to exist without each other.

On a symbolic level, the Other represents that dark unacknowledged part of the main character's personality, well hidden from the eyes of the worldand even from the protagonist's own consciousness. Precisely because if this, Robert Loouis Stevenson names the violent, lustful bestial alter-egof the spotless Dr. Jekyll, "Mr Hyde"- he is supposed to be hidden. As it happens often, the character refuses and looks down upon their double, like Mr. Hyde, as this double is actively and openly evil, not in a hidden way, their immorality shown in the personification of primitive yearnings, energies untamed that society manages to tame in the rest of us. The Other could be the personified evil or a projection of our darkest fantasies.

Thus, this projection into the Other is everything one cannot accept in themselves. Literary and film-protagonists will frequently fear or despise their doubles as those embody not only something that society bans in our lives, but also our secret fantasies that might seem shameful to a few authoritative figures in our lives- these figures can be themselves, too- a

phenomenon that happens more frequently than we might think, the urges experienced could seem incompatible with their self-image, the person they want to be in the eyes of society. The adorably sweet people or the ones who sacrifice themselves for the sake of others, without ever mentioning it, could have represeed feelings of hatred, a deeply-rooted desire for freedom...All these repressed yearnings will be shown in the figure of the Other, having to face them in this way at least.

Whenever an individual is unwilling to make acknowledgement of the fact that the features embodied by the Other are actually a rejected or despised part of their own personality. They will suffer, unless the protagonist comes to terms with their double, though it might seem repulsive or degrading. Getting acquainted with the Other is a significant part of the hero's journey, this meeting represents a crucial event in the protagonist's journey toward the final objective of his search. It is quite often the first major step in the whole process of the journey after the departure, since the character is incapable of following the path ahead of him/her unless he came to terms fully with the dark side of his/her personality. Only a true hero will be able to look into the eyes of their double and accept it, the Other standing for everything they find disgusting and terrifying in themselves. Admitting that the Other is part of them means in fact that they accept their mirror image.

Once the protagonist came to terms with his double, he will encounter several helpers and guides during his journey. As their journey is so filled with obstacles, these questors of mythical treasures get into trouble quite often. Faced with an insurmontable obstacle, a mystery that appears to be insoluble, an adversary owning more magical, physical or psychological powers than they do, even the most popular and mightiest heroes will need assistance. This assistance could come from extremely unlikely sources, such as an army of friendly ants in the Grimm Brothers' story „The Queen Bee" helping the protagonist find a thousand pearls scattered under the forest. Two main types of helpers appear in these stories of quest as leitmotfs, *The Wise Old Man* and *The Good Mother.*

The Wise Old Man offers his help appearing as a magician or shaman or prophet, usually showing special knowledge that goes beyond average human knowledge. He passes his general erudition only to those who prove to possess adequate merit, to be worthy of such rare powers as The Wise Old Man's. This character performs in specific roles as a father figure, taking the protagonist on the journey of wisdom, training them in all the aptitudes necessary in their following enterprise they have to undertake. A great example is shown in the figure of Merlin the old wizard from the Camelot legend, his role in the boy's growth to be a king is crucial, as Merlin initiates Arthur just like a surrogate father would. After the initiation process is finalized, the initiator, The Wise Old Man might let the youth go on his way alone and intervene only at times when higher powers are needed (for instance, in the movie *Star Wars* , at the climax of the action when Luke Skywalker finds himself in a situation without exit-he is unable to hit the enemy target by means of his computerized gunsight, he is paid a visit by his late master/mentor Obi-Wan Kenobi, who reminds him of the secret he is in need of in order to accomplish his assignment. The true essence of the figure of The Old Wise Man is that of a trigger that releases the hidden but existent potential in the hero. His advice, training, renders the character more powerful, as all inhibitions are shed off with the assistance of this old character.

The Good Mother is sometimes the real mother of the character, or an aunt/godmother. On the other hand, she may be spinster, childless-she isn't important as a biological mother, but as a spiritual one, the maternal feature being constantly associated with assistance. In ancient mythology, The Good Mother almost always appears as the goddess of earth, who provides mankind with all the goods of nature. In *Cinderella* the Good Mother is the fairy godmother, who eases the grief of the mistreated girl, magically dresses her in splendid gown and supervises her initiation. This character is also popular in popular arts: she appears in *The*

Wizard of Oz as Glinda, Witch of the South, very protective of her people and having the kiss that acts as a guard against evil, keeping harm away from Dorothy. Frodo, the central character of J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings,* receives an amulet from the queen of elves, Galadriel, who presents the questy hero with a vial full of magical light to brighten his way in the dark along his voyage to the shadowland of Mordor. Apart from the protective talisman given to the protagonist by the Good Mother, the most essential feature of this magical character is maternal love and caring, sometimes offering material support, too.

In Gabriel Garcia Marquez's *Blacaman the Good, Vendor of Miracles,* the hero only discovers his extraordinary powers during his trials in the process of initiation, which also include the harsh treatment he is subjected to by the old charlatan, who, in a reversed way, becomes his mentor and benefactor- the boy's transformation into a miracle worker is only possible with his help. In Herman Hesse's *The Poet,* Han Fook's spiritual guide is a mysterious stranger who recites the poem Han Fook had in mind thus starting a true spiritual journey for the hero. In William Faulkner's *The Old People* Sam Fathers, the son of a Choctaw chief and a negro slave- girl, teaches Isaac McCaslin how to hunt. When Isaac is deemed old enough to go on the yearly hunting expeditions with Major de Spain, General Compson, and Isaac's older cousin McCaslin Edmonds, he kills his first buck, and Sam Fathers ritualistically anoints him with its blood, this ritual symbolically initiating him to be a true man and a hunter.

Whatever their individual concerns, helpers ultimately teach the same primary lesson of life: by practically presenting the young protagonist to a bigger picture of the world than what they have known before and by giving them a means of approaching their untapped and unsuspected abilities inside them, these wise helpers show the option of a fuller, more accomplished life.In order to arrive at this phase of choice between the old way of living and the new one, they first must have a call- this is the drive that will motivate them throughout their voyage. The hero who has a kind of call will always be a more courageous, more resistant , and above all, more curious individual than average ones surrounding him in his world. They need courage and endurance to fight against the fate others succumb to, against social conventions of their lives- especially since their own fears and habits draw them to stay home, to safely choose the existent reality, rather than try something new and unknown.

In order for these heroes to take upon themselves their adventurous expedition, it is of utmost importance for them to envision (consciously or unconsciously) the perils hidden in the option of remaining where they are. It is extremely important that they possess a penetrating mental vision, an outstanding faculty of seeing into the inner nature of things. To leave the safety and familiarity of the known for the unknown as the quest's calling demands of them usually appears more hazardous than staying where they are. However, this might be tricky. The quest motif in mythology and literature symbolizes the absolute necessity of radical, defiant, creative change in the individual's life- no matter what their original culture might be. Putting a stop to the quest means accepting failure to develop, to progress. It is imperative for the protagonist to learn the uncomfortable truth that all is in continuous change, passage and movement. Animated things will alter and grow-in every possible way and unstoppably. Life is an unending cycle of death and rebirth; things that are significant today may become meaningless and redundant as the future unfolds. Their willingness to take the search for the ‚treasure' upon themselves is a sign that they comprehend and accept the human condition. In other words, to stagnate is to die.

The hero's quest usually starts with a call to adventure. A ‚herald' appears and issues this call. The herald must be something from the outside, from the unknown, even if on some occasions, the call is yielded from the character's strong drives and desires for something different. More frequently though, this call will come from the outside world, such as another

country or culture or region or heaven/hell. Heralds can come in many shapes:giant, fairy, saint, old man or even an animal.

As it appears in the influential work of Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, these are the stages of the hero's journey through their quest[4] -all easily identified in the film *Gadjo Dilo*:

1.) The hero is introduced in his/her ORDINARY WORLD (hints to Stephane's home which didn't quench his thirst for more)

2.) The CALL TO ADVENTURE (reminiscence of Stephane's father on his deatbed, talking about this magnificent singer, Nora Luca, from Romania)

3.) The hero is reluctant at first. (REFUSAL OF THE CALL.) several obstructions are met by our traveling protagonist, Stefane)

4.) The hero is encouraged by the Wise Old Man or Woman. (MEETING WITH THE MENTOR.) Stefane's mentor being Izidor.

5.) The hero passes the first threshold. (CROSSING THE THRESHOLD.), the crazy Frenchman drinks with Izidor in front of the mayor's house.

6.) The hero encounters tests and helpers. (TESTS, ALLIES, ENEMIES.) several hurdles hinder our hero in finding his „holy grail"- Nora Luca.

7.) The hero reaches the innermost cave. (APPROACH TO THE INMOST CAVE.) the crazy frenchman is accepted and loved by a Gipsy woman, this beig the closest he will ever get to their secretive society.

8.) The hero endures the supreme ORDEAL. Looking for his „holy grail", he has to witness discrimination at its peak, a victim being killed the moment Stefane started to believe everything was in its place.In *E.T. The extraterrestrial*, E. T. momentarily appears to die on the operating table

9.) The hero seizes the sword. (SEIZING THE SWORD, REWARD), the sword in the movie being Nora Luca's voice and heart- both easily approachable but impossible to possess.

10.) THE ROAD BACK . the two lovers travel back to the Gipsy Camp in their Lada.

11.) RESURRECTION. While his beloved lady is fast asleep in his car, Stefane makes the greatest discovery of all: it is virtually and practically impossible to capture love and music- they are like quicksilver-clench your fist and it will escape.The hero emerges from the special world, transformed by his/her experience.

12.) RETURN WITH THE ELIXIR. Stephane has to destroy his beloved tapes of Gipsy songs on a milestone- a clear symbol of the start of a new era in his existence.

The hero comes back to the ordinary world, but the adventure would be meaningless unless he/she brought back the elixir, treasure, or some lesson from the special world. Sometimes it's just knowledge or experience, but unless he comes back with the elixir or some boon to mankind, he's doomed to repeat the adventure until he does. Many comedies use this ending, as a foolish character refuses to learn his lesson and embarks on the same folly that got him in trouble in the first place.Sometimes the boon is treasure won on the quest, or love, or just the knowledge that the special world exists and can be survived. Sometimes it's just coming home with a good story to tell.As with any formula, there are pitfalls to be avoided. Following the guidelines of myth too rigidly can lead to a stiff, unnatural structure, and there is the danger of being too obvious. The hero myth is a skeleton that should be masked with the details of the individual story, and the structure should not call attention to itself. The order of the hero's stages as given here is only one of many variations

[4] Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces, Third Edition, New World Library, Novato, California, 2008.

– the stages can be deleted, added to, and drastically re-shuffled without losing any of their power.

The values of the myth are what's important. The images of the basic version – young heroes seeking magic swords from old wizards, fighting evil dragons in deep caves, etc. – are just symbols and can be changed infinitely to suit the story at hand.

The myth is easily translated to contemporary dramas, comedies, romances, or action-adventures by substituting modern equivalents for the symbolic figures and props of the hero story. The Wise Old Man may be a real shaman or wizard, but he can also be any kind of mentor or teacher, doctor or therapist, crusty but benign boss, tough but fair top sergeant, parent, grandfather, etc. Modern heroes may not be going into caves and labyrinths to fight their mythical beasts, but they do enter and innermost cave by going into space, to the bottom of the sea, into their own minds, or into the depths of a modern city.

The myth can be used to tell the simplest comic book story or the most sophisticated drama. It grows and matures as new experiments are tried within its basic framework. Changing the sex and ages of the basic characters only makes it more interesting and allows for ever more complex webs of understanding to be spun among them. The essential characters can be combined or divided into several figures to show different aspects of the same idea. The myth is infinitely flexible, capable of endless variation without sacrificing any of its magic, and it will outlive us all.

In terms of its narrative structure, *Gadjo Dilo* is a very conventional film about the Gypsies. As Gatlif opens his film, Stefane is wandering on foot on a barren, inhospitable road in a wintry Romania. Armed with recording equipment and blank tapes, the young man is on a quest to find Nora Luca, the singer who was the favorite of his dead father. But given the hardships of the road, Stefane seems on the verge of abandoning his nomadic life when he encounters Izidor, an old gypsy musician who says he knows Luca.Izidor, whose son, Adrjani, was recently arrested and imprisoned, believes Stefane has been sent as a blessing from God. He invites Stefane home to the gypsy encampment of dirt-floor houses and makeshift dwellings that is enlivened by colorfully clad gypsies who ``can fix anything'' and sometimes make a living as musicians.At first, Stefane causes a sensation in the gypsy community, some of whose members believe he is a thief and a bandit (the very things they are often called in open society). But Izidor defends his charge, and Stefane soon becomes a friendly curiosity.In no time, Stefane falls in love with Sabina, a foul-mouthed, independent-minded dancer played by native Hungarian actress Rona Hartner. But eventually, Stefane must hear the voice he searches for and find the place he belongs.Gatlif, who was born in Algeria to Gipsy parents of Spanish origin, directs with a great sensitivity to the Gipsy community and an equal awareness of how Gipsy traditions might be perceived by outsiders.In the early scenes, Isidor Serban's drunken, shouting, grieving Izidor is a public nuisance, a late- night loudmouth who drinks firewater and mourns his son.The first glimpse of young Gipsy women is equally shocking. Speaking in their own language, the young women leer at Stefane and call out to him in a manner that might curl the hair of a drunken sailor.But even as Stefane is drawn into the hidden and misunderstood culture of the Gipsies, so are the outsiders who comprise Gatlif's filmgoing audience. The Gipsies' manner of outrageously insulting and cursing, openly expressing their emotions and living in the moment is infectious.Stefane also begins to understand the Gipsies' place in a larger world and the perils of prejudice and intolerance that affect their daily lives and periodically place them in physical danger.

Although the plot is linear, Gatlif fills ``Gadjo Dilo'' with fragmentary scenes that add up to a portrait of Gipsy life. There are several magical moments that have a documentary verisimilitude. In one, a bit of jury rigging from power poles results in the arrival of electric light. In another, Sabina finishes bathing by ``scrubbing'' herself and her wet hair with

wildflowers. Also powerful is the graveside mourning ritual that is first demonstrated by Izidor and reprised by Stefane.

Gatlif, the director reverses the usual stereotypes in the sense that it is the Frenchman who wil be suspected of being a dishonest thief by the local Romani who will steal their chickens, children and women, not only because he is a foreigner and different from them, but also because his shoes are full of holes, his clothes are used and it is Izidor who gets him some more decent outfits. Even his civilized habits brought from the Western world are weird from the point of view of the local community. At first, for instance, he is too polite for local standards, he doesn't want to drink vodka or gamble, moreover, he cleans Izidor's house, hoping to surprise his host- in which he succeds, in an unpleasant way though. He must slowly become accustomed to local habits, to go native. He also meets and inevitably falls in love with the „passionate", „exotic", „sensuous" (using some of the cliches about Romani women in the Western mentality) girl, Sabina.

The critical reception of *Gadjo Dilo* reads it as a film about self-discovery and truth:

„Stephane's is a process of acculturation-he moves fully in the direction of Romani society and emuates its habits in order to gain access. In this sense his exoerience fused with the camera's eye purports to be an intimate discovery of the people behind the wall of stereotypes so robustly constructed around romani culture. Gatlif's pedigree-half Roma himself-assures us that this is a true picture."[5]

Stephane's search is-on the surface for a singer, Nora Luca, and this quest slowly evolves to the phase when he records and catalogues any music he hears. When he first bumps into Isidor in the street and plays him the Nora Luca song on his small tape recorder, Isidor replies that there are songs like that everywhere around there. It is only the moment Stephane fully understands what Isidor really means that he forsakes his dear plan of transcribing the object of his quest, as the Nora Iuga song is in fact the treasure that made him start his journey.

Nora Luca was the favourite song of Stephane's late father, an ethnologist (interesting enough, as the great controversy of „Gipsy films" revolves around the question of their ethnologically correct representation) who had spent his whole life traveling and recording folk songs. Stephane's father had been listening to this specific song on his deathbed, assigning Stephane with this quest: to find its singer. The task could bring the father figure closer to Stephane who spent his childhood missing his father. The father's absence remains a mystery to the young man, so, in fact, his quest for the Nora Luca song is superficial, in fact he is searching for an underlying meaning to this overwhelming lack of a father. In a twisted logical conlusion, if he manages to successfully finish his father's quest, finding what his father had desired so much, he could fill the emptiness left in his heart by the former's absence and then death.

Stephane wishes to capture the object of desire in a sterile context, without any intervention, as he wants to take it home with him. As his relationship with Sabina evolves, she becomes the link between him and the community, taking him to several Roma musicians, so that he can record several songs. In one session, she gets involved and starts to belly dance as the musicians start playing their instruments. He sound of her feet stumping on the floor and her cheering voive disturb Stephane in the recording process and he asks her to restrain from dancing and singing. At this point in the story, Stephane is still just a disciple: he is unaware of the fact that if he wants to capture the authentic Gipsy song, he will not be able to do it in studio conditions... as the exact same authenticity he chases so fervently will disappear. When songs are sung, emotions will make the audience clap their hands, stump

[5] Niobe Thompson, ""Understanding the Gulf: Tony Gatlif's *Gadjo dilo* "Central European Review 2.41 (27 November 2000). 15 November 2004

their feet, sing along and maybe smash some plates- thus the borderline between artist and audience is faded. Gipsy songs are performed by everyone, that is why there is no specific Nora Luca song- as it is not owned by anyone- everybody who can sing and enjoy it, can become Nora Luca for a moment. The object of desire is elusive, it cannot be possessed, it will slip away, as it is specified in Jacques Lacan's *Seminar VII* about courtly love. In Lacan's view the ‚Lady' the Knight was looking for was inexistent- it is just an empty signifier, an illusory construct, a pretext that makes the knight (the man) start his journey of self-discovery. This is a hard lesson of life Stephane learns in the party at the pub in Bucharest: that Nora Luca doesn't exist.

ACKNOWLEDGEMENTS:

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate" for its substantial financial support in my research.

BIBLIOGRAPHY

1. Campbell, Joseph,*The Hero with a Thousand Faces*, Third Edition, New World Library, Novato, California, 2008.
2. Conrad, Joseph, 1990, Heart of Darkness Unabridged. Dover Publications, Inc. New York, 1990
3. Gocic, Goran, *Notes from the Underground: the Cinema of Emir Kusturica*. London: Wallflower Press, 2001
4. Iordanova, Dina, *Cinematic Images of Romanies*, in *Framework, Introduction, no. 6*
5. Iordanova, Dina *Cinema of the Other Europe*: *The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003
6. Iordanova, Dina, *Emir Kusturica* , London: BFI Publishing, 2002
7. Iordanova, Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: BFI Publishing, 2001
8. Kerouac, Jack, *On the Road*, Viking Press Books, new York,1957
9. Salak, Kira, *The White Mary*, Picador Press, 2008
10. Thompson, Niobe,"*Understanding the Gulf: Tony Gatlif's Gadjo dilo "in* Central European Review 2.41 (27 November 2000). 15 November 2004

FILMOGRAPHY

1. Black Cat, White Cat (1998), directed by Emir kusturica
2. Gadjo Dilo (1997), directed by Tony Gatlif
3. In Serbia: A Gypsy Marriage (1911)
4. I Even Met Happy Gypsies (1967), directed by Alexandar Petrovic
5. Time of Gypsies (1989), directed by Emir Kusturica
6. Black Cat, White Cat (1998), directed by Emir Kusturica

COMMUNICATION IN THE DRAMATIC WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

Raluca-Sînziana GHERVAN
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Our starting point in this article is that the human voice and language belong to the whole body, not just the brain, and that the role of the voice is to reveal the self. Today's adult voice lacks emotion. We could say that the language, being deprived of emotional and sensory nourishment, became anemic and that everything that is emotional, being abandoned by language, is now trying to express itself through any other means, more or less effectively. We use Shakespeare`s dramatic work as an example to illustrate these statements showing that in order to be able to fully convey Shakespeare`s emotional, intellectual and philosophical intent from the written word on to the stage, those words must connect with a full range of intellect, emotion, body and voice.

Keywords: Shakespeare, theater, language, speech, communication.

1. Comunicarea în teatrul shakespearian.

Responsabilitatea primară a artei, în general, și a teatrului, în special, este de a obliga o cultură, o societate să se confrunte cu propria-i înfățișare, astfel încât să poată reflecta asupra ei. Dar, de asemenea, artei îi revine și responsabilitatea de a păstra trecutul, pentru ca întreaga cultură sau societate să poată reflecta asupra sa în funcție de propria istorie. Arta desăvârșită rezistă în timp, iar când teatrul dorește să re-producă trecutul, artiștii-interpreți se confruntă cu cerințe foarte diferite de cele ridicate de teatrul contemporan.

Materia primă, proprie actorului, este cea care face un personaj să fie credibil. Din emoțiile personale ale actorului / persoanei, din intelectul, memoria, imaginația, tragediile, iubirile, urile, istoria familiei, vise, suflet, voce și corp, este făurit un „personaj" care trebuie să fie un locuitor credibil al oricărei lumi care ocupă scena.

Cei mai mulți actori, în cazul în care reușesc să-și câștige un trai adecvat din practica teatrală, joacă, în cea mai mare parte a carierei lor, numai personaje ale secolului al XX-lea. Cele mai multe filme și piese de teatru plasează o oglindă în fața naturii [*contemporane*], iar asta este exact ceea ce ar trebui să facă.

Se întâmplă de multe ori ca tocmai actorii cei mai sensibili și mai talentați să fie îngroziți să joace Shakespeare. Acest lucru poate fi cauzat de un puternic simț al „adevărului" pe care îl au în felul lor de a juca, aflat în raport direct atât cu angajamentul lor emoțional față de personajele pe care le interpretează, cât și față de cuvintele rostite de către acele personaje. Însă adevărul „personal", oricât de iscusit și fermecător ar fi, pare prea mic, uneori, pentru grandoarea poetică a lui Shakespeare.

Problema nu ține de natura măreață a subiectelor din piesele shakespeariene. Natura umană încă produce numeroase acte extreme: bătrâni încă sunt aruncați în mijlocul furtunii și lăsați să își piardă mințile, tinerii îndrăgostiți încă se sinucid, lideri politici încă sunt asasinați, cetățeni nevinovați încă sunt uciși pe străzi și pe câmpul de luptă. Asemenea evenimente extreme sunt lucruri care încă țin de teatru, în măsura în care ele încă țin de viață. Diferența mare între teatrul contemporan și teatrul lui Shakespeare constă în *limbajul* prin care o astfel de situație extremă poate fi exprimată.

Vocea adultului de astăzi este lipsită de hrana emoției. Societatea ne-a învățat că este greșit să ne exprimăm liber. Metodele convenționale de creștere a copilului spun că nu este frumos să strigi, că este urât și periculos să te înfurii, că este deranjant pentru alții să plângi în public și că hohotele puternice de râs sunt neplăcute. Vocea adultului este, așadar, produsul vocilor altor oameni (*i.e.* „asta e rău", „a plânge e o dovadă de slăbiciune", „vei speria bărbații cu o voce atât de stridentă", „nu-mi vorbi mie pe tonul acesta"). Vocea este, în cele mai multe cazuri, condiționată pentru a *vorbi despre* sentimente, mai degrabă decât pentru a le *dezvălui* — asta în cazul în care sentimentele nu au fost inhibate complet, după cum se întâmplă adesea.

Punctele de referință ale „adevărului" sunt dictate, așadar, de cultura în care trăim. Actorul secolului al XX-lea, jucând personaje ale secolului al XX-lea, trăiește experiența „adevărului", prin aceste mecanisme de răspuns acceptate. Însă textul lui Shakespeare integrează cuvinte, emoții, obiective, intenții și acțiuni și, prin asta, reflectă cu acuratețe societatea elisabetană căreia i se adresa. Bărbații și femeile din epoca elisabetană vorbeau o limbă cu 400 de ani mai *tânără* decât a noastră. A fost o limbă care făcea parte din cultura oralității, care a influențat toate formele de interacțiune umană de-a lungul a mii de ani. Limbajul trăia în corp. Gândirea era experimentată în corp. Emoțiile locuiau în organele corpului. Încărcate cu gândire și simțire, undele sonore ale vocii emanau din corp și erau percepute senzorial de către alte corpuri care experimentaseră în mod direct încărcătura respectivă de gând - senzație a undelor sonore.

„Adevărul" lui Shakespeare, prin urmare, este diferit de experiența noastră de zi cu zi cu privire la „adevăr". Scara este mai mare decât realitatea noastră internă. Dar el nu exprimă adevărul său într-o altă limbă, el îl exprimă printr-o altă *experiență a limbii*. Când actorul de astăzi începe să *trăiască experiența* limbajului lui Shakespeare ca pe un proces al întregului corp, el trăiește o experiență mai extinsă și mai profundă a gândirii și a emoției și, drept rezultat, o experiență mai fundamentală, mai particulară și mai extinsă a „adevărului" decât cea cu care era obișnuit.

2. Mesajul shakespearian prin vocale și consoane.

În structura cuvintelor este încifrată evoluția limbajului și a gândirii. În timp, umanitatea a trecut de la oralitate la o cultură a scrisului, de la limbajul prin corp la pagina tipărită. În ultimii două sute de ani, influența tiparului a separat limbajul de senzorial din ce în ce mai mult. S-ar putea spune că limbajul, refuzându-i-se hrana emoțională și senzuală, a devenit anemic. Și că tot ceea ce este emoțional, abandonat fiind de limbaj, încearcă să se exprime prin orice alte mijloace, mai mult sau mai puțin eficiente, alternativa fiind să se ofilească și să dispară. Ruptura aceasta creează pentru om o prăpastie între creativitate și comunicarea verbală, ceea ce constituie un obstacol major pentru un actor, de exemplu, atunci când trebuie să joace Shakespeare.

Nimeni nu știe cum a apărut limbajul. Având în vedere starea gândirii omenești aflată în permanentă schimbare, putem adera atât la ideea că limbajul ne-a fost dat de către zei, cât și la aceea că a început cu mormăieli care descriau pofte și dorințe primare și gemete legate de probleme de viață și de moarte, cum ar fi hrana și perpetuarea speciei; apetitul pur exprimat printr-un vuiet care își avea originea adânc în corp, indivizibil de trăirea descrisă. Saltul cuantic în evoluția vorbirii (în cazul în care admitem că vorbirea a început, într-adevăr, astfel) ar fi fost articularea, iar agenții care dețineau funcția articulatorie, aceea de a întrerupe și de a modela fluxul amorf al răcnetului, au fost piese bucale care până atunci fuseseră utilizate pentru funcții legate de hrănire: mestecat, mușcat, etc. Se poate presupune că, pentru un timp, atât poftei sau dorinței, cât și comunicării le-au corespuns aceiași centri nervoși, până când limba, dinții și buzele au devenit pe deplin adaptate noilor cerințe. Gustul, mirosul și textura –

plăcere, dorință și satisfacție – au fost probabil în strânsă legătură cu vorbirea și comunicarea timp de mii de ani. Vorbirea ar fi fost pe picior de egalitate cu trăirea experiențelor extreme.

Însă, credem că Lewis Thomas, în cartea *Et cetera, Et cetera, Notes of a Word Watcher* (1990) are o viziune mai imaginativă asupra originii limbajului și, prin urmare, probabil, una mai apropiată de adevăr. Privind un castan în vârstă de două sute de ani din curtea sa, el afirma:

„Daca aș fi fost un om al vremurilor timpurii, un om primitiv, în loc de omul pe care îl simt în zilele noastre, și dacă nu aș fi avut încă un limbaj construit pentru a numi copacul meu, nedumerit, aș pleca în căutarea unui copil mic. Ce este asta, l-aș întreba. Copilul ar spune un cuvânt nemaiauzit până atunci, arătând în sus spre copac, cu dorința de a-mi dirija atenția. Cuvântul ar conține sunetul AI, apoi o respirație blândă, AIW, și ar suna potrivit pentru acest copac. Cuvântul va intra apoi în limbă prin mine, l-aș spune prietenilor mei, și mii de generații mai târziu, mult după timpul meu, ar fi folosit pentru a descrie multe lucruri, nu copaci, ci sentimentul care a fost conținut și inspirat de acel copac anume. AIW ar deveni EVER, și AYE, și EON, și AGE. Limba sanscrită l-ar fi dezvoltat în cuvântul AYUA, care înseamnă viață. În Gotică s-ar fi folosit-o pentru cuvântul AIWOS, eternitate. Latina l-ar fi plasat în AEVEM și AETAS, idei legate de vârstă și eternitate. Grecii l-ar pune în Aion, forță vitală, și noi l-am primi în cuvântul nostru EON, însemnând eră sau spirit al inteligenței divine. Germana l-ar avea ca Ewig, cuvântul cântat din nou și din nou, cu o voce înaltă în DAS LIED VON DER ERDE al lui Mahler. Iar unele dintre limbi ar introduce un sunet YEW ca prefix, și noul sunet ar forma cuvinte precum YOUTH, YOUNG, JUVENILE. În tot acest timp, orice urmă de sens a castanului ar fi pierdută.

Pentru a obține o limbă care să funcționeze cu adevărat de la început drept mijloc de comunicare umană prin vorbire, este imperativ necesar, în primul rând, ca vorbele să exprime sentimentele provocate de lucruri, în special de lucrurile vii din lumea înconjurătoare. Numirea, ca problemă taxonomică ar apărea mai târziu și s-ar rezolva de la sine. Dar pentru ca ideile să poată începe să circule astfel încât să se instaureze cea mai profundă indispensabilitate a limbii, mai întâi ar trebui ca sentimentele să vină în vorbire, iar acel sentiment de înrădăcinare va trebui să persiste drept cod genetic pentru toate cuvintele ce vor urma.” (Lewis Thomas, 2000 : 56, n.t.)

Lewis Thomas, om de știință și artist, ne amintește că vorbele ne conectează atât cu lumea naturală din jurul nostru, cât și cu ceilalți indivizi. Există relatări despre triburi de eschimoși care abia de curând au pierdut capacitatea de a găsi drumul spre acasă, după o perioadă de trei sau de patru luni petrecute la vânătoare, străbătând sălbăticii neexplorate și „cântând peisajul”. Vocile lor și formele dealurilor, râurilor și văilor, au fuzionat pentru a face o hartă melodică prin care călătoria lor putea fi descrisă și înregistrată. Când au fost învățați să citească, această abilitate a fost anulată. Aborigenii australieni aveau abilități similare. Se presupune că acești oameni aparțin unui trib din care noi toți am făcut parte cândva.

Într-o anumită măsură, vocalele pot fi considerate componente emoționale în construcția unui cuvânt, iar consoanele, componenta intelectuală. Aceasta este, desigur, o supra-simplificare, dar este un loc bun pentru a începe o analiză. Vocalele necesită un pasaj larg, neobturat între sursa respirației, cavitatea bucală și dincolo de ea. Datorită legăturii directe și neîntrerupte cu sursa de respirație, vocalele pot fi conectate direct cu emoția, dar numai în cazul în care sursa de respirație ajunge până la nivelul diafragmei. Plexul solar este unit cu fibra musculară a diafragmei și este centrul nervos primar de receptare și transmitere a emoțiilor. Mulți oameni mențin nivelul respirației în partea superioară a cutiei toracice; în aceste cazuri, nu ar fi posibilă experiența vocalelor conectate emoțional.

Consoanele oferă o experiență senzorială, care se poate traduce într-o stare de spirit, și pot modela și direcționa vocala în așa fel încât să dea un sens emoției pe care aceasta o conține. Vorbirea eficace menține întotdeauna un echilibru între emoție și intelect. În cazul în

care intelectul domină, vorbirea este uscată și lipsită de strălucire; dacă emoția îl copleșește pe vorbitor, publicul este jenat, suspicios și, de obicei, nu reușește să primească mesajul. Obiceiul de exprimare al unui individ, în care consoanele sunt neclare sau înghițite, reflectă, de obicei, o lipsă de limpezime în gândire; un mod de exprimare prea bogat în vocale poate dezvălui o înclinație pentru o exprimare sentimentală a emoțiilor; și un stil clar, stacat care abia permite vocalelor să coexiste cu consoanele, face parte din prototipul stilului academic uscat. Vorbirea textelor lui Shakespeare cere un echilibru de emoție și intelect în cel mai înalt grad.

Iată un exemplu celebru din textul lui Shakespeare, care ilustrează importanța îndeplinirii rolului jucat de vocale și de consoane în realizarea artei lui. Acesta este al patrulea Cor din *Henric V*, la începutul Actului IV:

Now entertain conjecture of a time
When creeping murmur and the pouring dark
Fills the wide vessel of the universe.
From camp to camp through the foul womb of night
The hum of either army stilly sounds,
That the fixe'd sentinels almost receive
The secret whispers of each others' watch:
Fire answers fire, and through their palely flames
Each battle sees the other's umber'd face:
Steed threatens steed, in high and boastful neighs
Piercing the night's dull ear; and from the tents
The armorers, accomplishing the knights,
With busy hammers closing rivets up,
Give dreadful note of preparation.
(William Shakespeare, *Henry V, Act IV, Chorus)*

„Vă-nchipuiți acum un timp în care
Crescânde bezne, zvonuri strecurate
Chivotul larg al lumilor îl umplu.
Un zumzet dus din lagăr într-alt lagăr,
A două oști, adoarme-n sânul nopții,
Și străji din loc în loc aud consemnul,
Șoptit în taină,-al pazei celeilalte.
Răspunde foc la foc, și-n flăcări pale
Umbritul chip oștirile-și zăresc,
Și cal pe cal se-nfruntă și nechează
Auzul surd al nopții străpungându-l.
Dând zor armurierii, cu ciocanul,
La zaua cavalerilor, prin corturi,
Țin isonul cumplitei pregătiri.”
(*W. Shakespeare, Henric al V-lea*, traducere de Ion Vinea, 1985: 389*)*

Acest pasaj este, de asemenea, utilizat ca exercițiu pentru vorbirea textului shakespearian, pentru că, în el, putem evidenția cu ușurință înșiruirea onomatopeelor, după cum poate fi auzită, în vocale și consoane. Pe de o parte, avem cuvintele *murmur, pouring, dark, universe, foul womb, hum;* pe de altă parte, avem *camp to camp, stilly sounds, fixed*

sentinels, receive, secret whispers, watch. Greutatea și întunecimea acordată de către autor primului grup de cuvinte se află în contrast izbitor cu șuieratul și tăișul sunetelor din cea de-a doua. Imaginile create de sensul cuvintelor dobândesc o valoare în plus prin acumularea sunetelor alese pentru a le reprezenta. În treacăt fie spus că traducerea nu reușește să redea același efect de diferențiere a cuvintelor care pot fi interpretate drept greoaie de cele tăioase.

Din ce putem observa, spre deosebire de alți autori, Shakespeare și-a compus toată opera având în minte aceste acumulări de energii ale literelor și cuvintelor, ordonate într-o anumită manieră. În acest caz, orice interpretare, orice contribuție în plus din partea actorului ar fi inutilă, ba chiar deranjantă. Orice tehnică ar deține și oricare i-ar fi predispoziția interioară și sensibilitatea, un actor nu ar putea depăși în măiestrie opera shakespeariană, și nici nu credem că ar trebui să încerce. Trebuie doar să se lase contaminat de emoția pe care o conțin cuvintele.

Așadar, iată ce înseamnă pentru un actor - *to say something is to do something* a lui J. L. Austin. Actorul trebuie să lase cuvintele să trezească sentimentele simultan cu rostirea lor. *Spunând* textul lui Shakespeare, actorul *face* ca viața să apară pe scenă. Actorul devine Hamlet odată cu rostirea replicilor, ca și când ar rosti o incantație care invocă personajul. Cu alte cuvinte, actorul începe spectacolul pornind de la starea lui firească, fără artificii, transe sau modificări energetice de niciun fel, după care rostește versurile shakespeariene iar acestea sunt cele care îl fac să își modifice frecvența vibrațiilor sufletești, fără ca el să aibă vreo intenție în legătură cu calitatea acestor modificări. Singura sarcină a actorului atunci când joacă Shakespeare este să fie receptiv la schimbările care se petrec în el pe parcursul rostirii cuvintelor și să reacționeze în consecință.

Pentru capacitatea de a vorbi poetic este necesară o conștiință a *modului* în care cuvintele sunt vorbite. Pablo Neruda este autorul unui poem numit *Verbo* în care se referă la toate simțurile (văz, pipăit, gust și miros), dar lasă la o parte simțul care aparține cel mai evident vorbirii: auzul.

Verbo

Voy a arrugar esta palabra,
voy a torcerla,
sí,
es demasiado lisa,
es como si un gran perro o un gran río
le hubiera repasado lengua o agua
durante muchos años.

Quiero que en la palabra
se vea la aspereza,
la sal ferruginosa
la fuerza desdentada
de la tierra,
la sangre
de los que hablaron y de los que no hablaron.

Quiero ver la sed
adentro de las sílabas:
quiero tocar el fuego
en el sonido:
quiero sentir la oscuridad
del grito. Quiero
palabras ásperas
como piedras vírgenes.

(Sursa: http://spanishpoems.blogspot.ro/2005/05/pablo-neruda-verbo.html)

Este ca și cum *auzul* ar fi o capcană; este prea facil să presupunem că, dacă am auzit, am și înțeles un cuvânt, deși asta facem zilnic. Cuvintele sunt obiceiuri. Gândurile funcționează după modele. Atâta timp cât ele rămân pe traseul lor obișnuit, veghează asupra existenței noastre și ne feresc de noi experiențe care ne-ar putea obliga să ne confruntăm cu un nou aspect alarmant despre noi înșine și lumea din jurul nostru. În cazul în care însă ne dorim o experiență mai profundă, o schimbare de perspectivă, atunci trebuie oprit simțul auzului, iar ceea ce auzim și ceea ce credem despre ce am auzit trebuie să nu mai fie de la sine înțeles.

Când cuvintele sunt *văzute, gustate, atinse, simțite*, ele pătrund și demontează modelele de gândire. Ele ajung în emoții, în amintiri sau asocieri și le conferă scânteia imaginației. Ele aduc viață. *Felul* în care o persoană rostește cuvintele lui Shakespeare va determina *adâncimea* la care va reuși să sondeze sensul lor. Dorința arzătoare a lui Neruda pentru ceva dur și tactil în cuvinte este indivizibilă de pasiunea procesului său de creație. El spune că vorbele trebuie să *fie* senzații, trebuie să *fie* emoții, deoarece numai atunci vor sonda profunzimile condiției umane și vor spune adevărul.

Caracterul discret și funcționarea autonomă a fiecărui cuvânt trebuie să prindă viață în imaginație și apoi să fie *trăit ca experiență* în toate terminațiile și centrele nervoase senzoriale și emoționale. Sensul experimentat al cuvântului trebuie să fie apoi canalizat prin intermediul vocalelor și al consoanelor pe căile organelor articulatorii. Cuvântul de pe pagină *devine* propriul său sens în imaginație, sensul *devine* experiență trăită în corp prin imaginație (senzorial și / sau emoțional), și sensul trăit *devine* cuvântul vorbit.

3. Concluzii

Apreciem că, în cadrul operei shakespeariene, noțiunile de „teatru” și „lingvistică” nu mai pot fi deosebite una de cealaltă. Întreaga operă reprezintă un uriaș exercițiu lingvistic, deoarece se bazează pe comunicarea ideilor, sentimentelor, stărilor sufletești printr-o anumită ordonare a unor cuvinte sau litere. Însă, în aceeași măsură, vorbim și despre teatru, deoarece acea alăturare deosebită prinde viață, dând naștere la viața textului, o realitate în care cuvintele sau literele, percepute în mod separat, nu pot reda adevărata valoare macrodiscursivă.

Prin cuvinte reușim să obținem sau să întreprindem lucruri. Când sunt atașate semantic la acțiunea de „a face”, cuvintele trebuie să (con)ducă undeva, să se deplaseze de-a lungul unui drum orizontal, cu un scop liniar. Limbajul poetic este diferit. Sensul acestuia este atașat la acțiunea de „a fi”. El exprimă stări interioare și răspunsuri emoționale la evenimente exterioare. Pentru a vorbi poetic, cuvintele trebuie să fie aruncate în forul interior al ființei, unde generează energie care să circule pe verticală între minte și inimă. Ele trebuie apoi lăsate să curgă, complet încărcate, pentru ascultător. Trebuie redescoperite vechile căi neuro-fiziologice ale dorinței sau poftei primordiale pentru a readuce la viață gustul și textura vorbirii și pentru a declanșa mecanismele de reactivitate instinctuală care aprind scânteia proceselor de creație, demult îngropate sub straturi de comportament „civilizat” și „rațional”. Numai printr-un acces complet la umanitate omul va putea să rostească într-adevăr textul lui Shakespeare.

Toate acestea, desigur, nu sunt pentru a relansa un mod vechi și de neînțeles de a vorbi, ci pentru a trezi energiile latente care aparțin vorbirii și pentru a dobândi acces la căi de comunicare mult mai profunde în care pot reverbera înțelesuri sub-verbale nebănuite. Atribuind cuvintelor reacții senzoriale, emoționale și fizice, putem începe să resuscităm viața limbajului.

Bibliografie

1. THOMAS Lewis, 1990, *Et cetera, Et cetera, Notes of a Word Watcher*, Little, Brown, New York
2. SHAKESPEARE, William, 1993, *Henry V*, din *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancelor Press, London
3. SHAKESPEARE, William, 1985, *Henric al V-lea*, trad. Ion Vinea, din *Shakespeare, Opere complete, volumul 4*, Editura Univers, București
4. AUSTIN, John Langshaw, 2003, *Cum să faci lucruri cu vorbe,* Paralela 45, București

http://spanishpoems.blogspot.ro/2005/05/pablo-neruda-verbo.html

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***„SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

HARAP-ALB AND THE DISCOVERY OF THE SELF

Oana-Lucia SAVA (CSATLOS)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In our days, we are exposed to all sorts of tests. The way we chose to respond will reveal our temperament. The story of Harap-Alb, is a lecture that reveals the travel of becoming. In the end, the hero will be able to be a king.

Keywords: test, temperament, reveal, becoming, travel, road.

,, Cel care îi cunoaşte pe ceilalţi e învăţat,
Cel care se cunoaşte pe sine e înţelept. "

(Lao Tzu)

Studiile demonstrează că în obţinerea succesului un rol important îl joacă capacitatea de autocunoaştere. De experienţele acumulate poţi fi afectat sau, dimpotrivă, acestea pot constitui cheia succesului, devenind astfel lecţii de viaţă.

O vorbă ne îndeamnă să învăţăm din greşelile înaintaşilor iar Ion Creangă, cu harul cu care a fost înzestrat, reuşeşte să prelucreze mituri populare, creând o operă cu o valoare moralizatoare. Conform definiţiei, basmul este o specie a genului epic în versuri sau în proză, în care realul se împleteşte cu fantasticul şi asistăm la lupta dintre bine şi rău, unde binele, înzestrat cu virtuţi este ajutat de personaje cu puteri supranaturale în lupta împotriva forţelor răului. Finalul reprezintă triumful binelui asupra răului.

Ca orice basm, *Povestea lui Harap-Alb*, respectă anumite trăsături specifice basmului. Cu o structură echilibrată, împărţită în şapte părţi, separate între ele prin formula mediană care se repetă de şase ori: ,, Se cam duc la-împărăţie

Dumnezeu să ne ţie,
Că cuvântul din poveste,
Înainte mult mai este."[1]

Rolul formulei mediane este de a menţine captată atenţia cititorului. Pe lângă aceasta, există formulă iniţială a cărei rol este de a transpune cititorul într-o atmosferă specifică basmului: ,, Amu cică era odată …"[2] şi formulă finală, folosită de autor cu scopul de a readuce cititorul în lumea reală : ,, Şi-a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă…" .[3]

Criticul literar, Pompiliu Constantinescu considera opera drept o ,, sinteză a basmului românesc"[4] , deoarece reuşeşte să redea întreaga filozofie populară. Deşi este basm, ,, uriaşii răzvrătiţi, în felul lor, au asemănare cu ţăranii din Humuleşti, ei simbolizând caractere şi adevăruri morale sau chiar forţe ale naturii cum sunt: *frigul*- Gerilă; *setea*- Setilă; *foamea*- Flămânzilă. *Binele şi răul* sunt simbolizate de Harap-Alb şi de Spân, iar măsurarea timpului şi a spaţiului: Ochilă- *timpul* şi Păsări- Lăţi- Lungilă- *spaţiul.* De asemenea, ispita pierzaniei

[1] Ion Creangă, *Poveşti, Povestiri, Amintiri ,* Editura Eduard, Constanţa, 2010, p.90
[2] Ibidem, p.79
[3] Ibidem, p.141
[4] Pompiliu Constantinescu în Constanţa Bărboi, *Ion Creangă (Pagini alese, comentarii literare, sinteze, personaje, aprecieri critice, teste de evaluare),* Editura Meteora Press, Bucuresti, s.a., p. 151

este reprezentată de Cerb."[5] Acestea, prin adăugarea unor elemente noi precum: ,,dramatizarea acţiunii prin dialog; umanizarea fantasticului- prin comportamentul eroilor, obsrevaţiile psihologice asupra limbajului, mentalitatea gesturilor, comicul, jovialitatea, erudiţia paremiologică"[6] conferă operei calitatea de basm cult.

Cu măiestria lui, Ion Creangă, reuşeşte să creeze un Bildungsroman, o operă a devenirii. Drumul este astfel unul iniţiatic, al formării, în urma căruia personajul principal este pregătit a-şi ocupa locul pe tron la curtea unchiului său.

Expoziţiunea ne prezintă decizia lui Harap-Alb, mezinul craiului, de a-şi încerca norocul după ce fraţii lui mai mari nu au reuşit să treacă de proba întinsă de tatăl lor, test prin care acesta vroia să vadă curajul fiilor săi care trebuiau să ajungă la curtea lui Verde- împărat, fratele său, aflat pe patul de moarte care nu avea decât fete pentru a-i urma la tron. Încă din incipit descoperim un personaj înzestrat cu virtuţi. Astfel se desprind calităţi precum respect, milă, bunătate în momentul în care oferă bani bătrânei ce-l ispiteşte şi-i vorbeşte în parabole. Drept răsplată, îl povăţuieşte să ceară de la tatăl său calul, armele şi hainele cu care a fost mire deoarece cu ele va ajunge acolo unde îşi doreşte. Îl mai învaţă cum să aleagă calul: cel care vine la tava de jăratic şi îl atenţionează că hainele sunt vechi şi ponosite, armele ruginite, apoi, ca orice personaj fantastic, dispare în mod misterios. Supunerea şi ascultarea sunt alte calităţi ale eroului nostru. Aşadar gândindu-se că omul e ,,dator să încerce", îl înduplecă pe tatăl său, cere binecuvântarea şi porneşte la drum. Spre deosebire de fraţii lui mai mari, Harap-Alb, reuşeşte să depăşească testul tatălui său şi înainte de a porni la drum, primeşte câteva poveţe de la acesta: ,, În călătoria ta ai să ai trebuinţă de răi şi de buni, dar să te fereşti de omul roş iar mai ales de cel spân, cât îi putea; să n-ai de-a face cu dânşii că sunt foarte şugubeţi. Şi la toată întâmplarea, calul, tovarăşul tău te-a mai sfătui şi el ce să faci, că de multe primejdii m-a scăpat şi pe mine în tinereţele mele! Na-ţi acum pelea asta de urs că ţi-a prinde bine vreodată".[7]

Eroul nostru porneşte la drum şi ajunge întro pădure- considerată simbol al necunoscutului, misterioasă- unde asistăm la o călătorie labirintică. Apare cifra magică trei prin cele trei călătorii în acelaşi loc şi cele trei întâlniri cu spânul. Şi de această dată respectă sfatul părintesc: ,, cât îi putea" doar că negăsind ieşirea din pădure nu are decât să accepte tovărăşia spânului iar vorbele craiului nu întârzie să se adeverească deoarece, în următorul moment al naraţiunii, intriga, observăm cum, prin vicleşug, acesta i se substituie, obligându-l pe Harap-Alb să-i devină supus.

Desfăşurarea acţiunii evidenţiază un erou aflat în opoziţie spânul. Cinstea este o altă virtute de care Harap-Alb dă dovadă. Acesta îşi respectă în totalitate jurământul, îşi acceptă soarta şi îndeplineşte îndatoririle de slugă încă de la botez după care continuă drumul: ,, Spânul înainte, ca un stăpân, Harap-Alb în urmă, ca o slugă…"[8] până în momentul în care Spânul este ucis de calul năzdrăvan iar fata îl readuce la viaţă. La curtea lui Verde- Împărat deşi îşi joacă amândoi rolurile, fetele împăratului se îndoiesc de relaţia de rudenie cu Spânul, pe care îl consideră rău şi neomenos faţă de Harap-Alb.

Probele la care este supus eroul principal face ca acesta să devină şi un roman de formare. În drumul său, întâlneşte diverse personaje aflate în dificultate de care se milostiveşte, le ajută iar binele făcut îi este răsplătit. Pentru aducerea sălăţilor din Pădurea Ursului şi a capului şi pielii cerbului, din Pădurea Cerbului este ajutat de Sfânta Duminică. În

[5] Constanţa Bărboi, *Ion Creangă (Pagini alese, comentarii literare, sinteze, personaje, aprecieri critice, teste de evaluare)*, Editura Meteora Press, Bucuresti, s.a., p. 151

[6] Ibidem, p.151

[7] Ion Creangă, *Poveşti, Povestiri, Amintiri ,* Editura Eduard, Constanţa, 2010, p.

[8] Ibidem, p.96

drumul său către împărăţia lui Roş- Împărat ocoleşte o nuntă de furnici, întâlneşte pe Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări- Lăţi- Lungilă. Împreună ajung la curtea lui Roş- Împărat, cel care ,,nu avea milă de om nici cât de câine (…) un om pâclişit şi răutăcios la culme",[9] şi sunt calificaţi ca ,, nişte golani" care au cutezanţa a-i cere fata. Îl supune aşadar la probe pe care le depăşeşte cu succes, fiind ajutat de personajele adjuvante. Fata de împărat îl îndrăgeşte pe Harap-Alb şi la plecare îşi ia cu ea trei smicele de măr dulce şi apă vie.

La întoarcere, Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă îşi iau rămas bun de la eroul nostru. Despărţirea este una inspirată din viaţa ţăranului de zi cu zi: năzdrăvanii se opresc şi spun cu jale ,, - Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci şi răul câteodată prinde bine la ceva".[10]

Răspunsul păstrează acelaşi ton : ,, Harap-Alb le mulţămeşte ş-apoi pleacă liniştit. Fata vesel îi zâmbeşte, luna-n ceriu au asfinţit. Dar în pieptul lor răsare… Ce răsare? Ia un dor; soare mândru, luminos şi în sine arzătoriu ce se naşte din scânteia unui ochiu fremătoriu"![11] Dragostea ce l-a cuprins nu-l lasă să o dea Spânului dar conştiinţa îl îndeamnă să îşi ţină promisiunea.

Punctul culminant surprinde momentul în care, ajungând la împărăţie, fermecat de frumuseţea fetei, Spânul se grăbeşte să o ia de pe cal dar aceasta îl respinge: ,, Lipseşti dinaintea mea, Spânule. Doar n-am venit pentru tine ş-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al Împăratului Verde".[12] Văzând că a fost dat în vileag şi este respins de fată, se năpusteşte şi retează capul pui Harap-Alb.

Deznodământul reia poveţele craiului şi adevereşte cuvintele acestuia. Astfel calul cel credincios îl pedepseşte pe Spân ridicându-l în înaltul cerului de unde îi dă drumul iar Harap-Alb este readus la viaţă de fata împăratului cu cele trei smice de măr dulce şi stropindu-l cu apă vie.

Basmul se încheie cu primirea binecuvântării şi a împărăţiei de la Verde-împărat iar Harap-Alb şi fata împăratului Roş fac o nuntă ca-n poveşti.

Finalul reprezintă triumful binelui asupra răului. Morala ar fi că binele, înzestrat cu virtuţi este ajutat de personaje cu puteri supranaturale în lupta împotriva răului. Drumul eroului devine unul al transformării, al devenirii, la finalul căruia eroul este capabil a-şi îndeplini menirea.

Poate nu întâmplător autorul apelează la o structură narativă echilibrată pe care o dispune în şapte părţi separate prin formula mediană care se repetă de şase ori. Se observă o alternanţă a cifrelor şapte şi şase unde şapte este simbolul binelui iar şase al răului. La fel există o alternanţă Harap-Alb – Spânul. Rolul răului este aici de a evidenţia calităţile binelui.

Prima parte surprinde proba curajului aplicată celor trei fii ai împăratului. Doar unul reuşeşte să treacă proba ceea ce arată ca doar unul este menit a deveni împărat. A doua parte relatează întâlnirea cu Spânul, substituirea şi sosirea la curtea lui Verde-împărat. Partea a treia relatează episodul în care Harap- Alb aduce sălăţile din Grădina Ursului şi capul şi pielea Cerbului înstelat. A cincea parte coincide cu plecarea spre împăratul Roş şi întâlnirea cu cei cele cinci personaje cu puteri supranaturale: Setilă, Gerilă, Flămânzilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă. Partea a şasea arată probele pe care le depăşeşte eroul nostru la curtea împăratului Roş, cucerirea fetei şi întoarcerea la curtea lui împăratului Verde. A şaptea şi ultima parte coincide cu momentul în care Harap-Alb, reîntors la curtea împăratului Verde este răsplătit pregătit să-şi ocupe locul la curtea împăratului. Dar mai are nevoie de ajutor în sensul că fata împăratului care este îndrăgostită de el, îl demască pe Spân iar calul cel năzdrăvan îl

[9] Ibidem, p.118
[10] Ibidem, p.138
[11] Ibidem, p.139
[12] Ibidem, p.140

pedepseşte, ucigându-l. Cele trei smice de măr dulce şi apa vie care îl readuc la viaţă pe erou pot fi asemănate cu un nou început. Renaşterea ar putea fi interpretată ca o trecere de la o etapă existenţială la alta. Călătoria de la curtea împăratului Verde la curtea împăratului Roş şi înapoi poate fi asemănată cu călătoria odiseică. Asemeni tânărului Ulise, Harap-Alb este supus unor încercări, respectă nişte principii morale, este ajutat de forţe superioare şi se întoarce în locul pe care este menit să îl cârmuiască.

Rătăcirea prin pădure – spaţiu al confuziei, simbol al misterului – şi cele trei întâlniri cu Spânul pot fi asemuite cu tentaţiile, ispitele la care suntem supuşi. În ciuda sfatului părintesc cădem pradă acestora şi apoi încercăm să restabilim situaţia. Până să realizăm, o schimbare se produce in comportamentul nostru iar noi suntem capabili a ne urma scopurile, idealurile.

Nu întâmplător George Călinescu îl pune sub semnul ţărăniei inteligente. Cu măiestria lui, creatorul lui Harap-Alb preia mituri pe care le adaptează spaţiului şi timpului în care trăieşte. ,,Creangă e un om deştept, luminat cu puţine cărţi şi păstrând doar o slavă exagerată pentru cei învăţaţi. Creangă e un şiret patriarhal ca şi Neculce, care şi acela vorbeşte de << firea lui cea proastă >>, deşi o crede deşteaptă".[13] Victor Drujin crede despre basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* că acesta reprezintă ,, momentul de apogeu al creaţiei artistice a lui Ion Creangă, deoarece dovedeşte o bogăţie şi o diversitate stilistică deosebite dar este creaţie experimentală şi datorită realismului fantastic şi viziunii epice originale."[14]

Trăind în mijlocul sătenilor, reuşeşte să redea detaliat fapte şi locuri: ,, Şi ajungând la izvor, odată începe a be hâlpav la apă rece; şi mai be câte un răstimp, şi mai boncăluieşte, şi iar mai be, până ce nu mai poate. După aceea începe a-şi arunca ţărână după cap, ca buhaiul, şi apoi, scurmând de trei ori cu piciorul în pământ, se tologeşte jos pe pajişte, acolo pe loc, mai rumegă el cât mai rumegă, şi pe urmă se aşterne pe somn, şi unde nu începe a mâna porii la jir…"[15], de asemenea limbajul este bogat în proverbe şi zicători sau vorbe de duh culese din înţelepciunea populară: ,, este învederat că Creangă adună în scrierile lui mult vocabular ţărănesc, dar mai cu seamă proverbe, zicători care alcătuiesc aşa-zisele lui <<ţărănii>>. Însă acestea singure nu pot face o literatură. Dacă socotim pe Creangă folclorist, atunci sunt culegeri de ţărănii mult mai bogate. Despre Creangă se repetă mereu banalităţile şcolare ştiute: puterea de a crea tipuri vii, arta cu care mânuieşte limba, puritatea vocabularului aproape cu desăvârşire lipsit de neologisme, stilul multiplu, natural şi plastic, cu propoziţii şi fraze armonioase şi ritmate atât de perfect potrivit cu subiectul şi celelalte."[16] Vocabularul lui este foarte bogat astfel pentru a descrie calul cu aspect degradat foloseşte o gamă variată de sinonime precum: ,, răpciugă", ,,slăbătură", ,,gloagă", ,,smârţog" etc. Se observă caracterul oral prin prezenţa onomatopeelor, dramatizarea acţiunii, folosirea expresiilor narative, a întrebărilor şi exclamărilor, citarea unor fragmente rimate şi ritmate.

Libertatea actului creator dă naştere unei capodopere. ,, Relativa independenţă a artei provine, în orice caz, dintr-o dependenţă bivalentă: ideile autorului pot corecta observaţii culese din viaţă şi, invers, logica vieţii îl poate susţine în depăşirea imperfectei sale logici proprii. Ambele eliberări parţiale au loc în cadrul unui amplu determinism, pe care

[13] George Călinescu în Const. Ciopraga, *Între Ulyse şi Don Quijote,* Editura Junimea, Iaşi, 1978, p.260
[14] Victor Drujin, *Istoria literaturii naţionale,* Editura Andreas, Bucureşti, 2010, p.221

[15] Ion Creangă, *Poveşti, Povestiri, Amintiri ,* Editura Eduard, Constanţa, 2010, p.

[16] George Călinescu, *Ion Creangă,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 262

esteticianul e dator să-l determine."[17] Astfel ia naştere un personaj înzestrat cu virtuţi care porneşte într-o călătorie ce se dovedeşte a fi una formatoare deoarece, la finalul acesteia, eroul este pregătit a păşi întro nouă etapă din viaţă.

BIBLIOGRAFIE:

Ion Creangă, *Poveşti, Povestiri, Amintiri ,* Editura Eduard, Constanţa, 2010

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

1. Constanţa Bărboi, *Ion Creangă (Pagini alese, comentarii literare, sinteze, personaje, aprecieri critice, teste de evaluare)*, Editura Meteora Press, Bucuresti, s.a.
2. Const. Ciopraga, *Între Ulyse şi Don Quijote,* Editura Junimea, Iaşi, 1978
3. George Călinescu, *Ion Creangă,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978,
4.Ion Ianoşi în *Creaţie şi ideaţie,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971,
5. Victor Drujin, *Istoria literaturii naţionale,* Editura Andreas, Bucureşti, 2010

[17] Ion Ianoşi în *Creaţie şi ideaţie,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 31

ILEANA MĂLĂNCIOIU - LIFE AND DEATH LYRICS

Bianca CRUCIU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In Ileana Malancioiu's lyrics there are a lot of sacred, religious symbols and motifs.Her work offers rich possibilities of analyses.At the some times her lyrics is a life and death lyrics .

Keywords: faith, symbols, poems, death, life.

Caracterizată de către Eugen Barbu că fiind „o fată venită de la ţară, cu o credinţă lirică ce poate convinge pe mulţi „poezia Ilenei Malancioiu nu pare să fie prea comodă, spre deosebire de poezia Anei Blandiana sau Gabriela Melinescu." [1]

Poezia ei îţi dă senzaţia unei dureri neexteriorizare, o poezie plină de suferinţă, trauma, o poezie a multor neîmpliniri, a unei vieţi frământate, hăituite chiar.

Lirismul ei se naşte din exasperări, interiorizări halucinatorii, tristeţe, spaime, adesea din privelişti ale morţii.[2]

Cauza acestor considerente este în primul rând sistemul greu de înţeles şi mai mult, greu de acceptat. Dumnezeu nu se relevă Ilenei Malancioiu direct şi imediat. El este perceput doar prin simboluri destul de simple.

Se ştie că poezia trebuie să fie condiţionată de o împlinire în sine. În cazul Ilenei Malancioiu împlinirea poeziei constă într-o subtilă putere de sugestie pozitivă, în opoziţie chiar cu un negativism poetic cu atmosfera sumbră prin care se întrevede doar un licăr de lumină.[3]

Ca şi la Bacovia este prezent peisajul autumnal putred, atmosfera apăsătoare, coloritul cenuşiu, prezente şi absenţe deprimante chiar situaţii de coşmar care dau poeziei" o ţesătură aspră, greu inteligibilă, greu acceptabilă".[4] Creaţia ei trădează afinităţi structurale cu simbolismul şi expresionismul dar nu se poate spune că s-ar înregimenta în vreunul.[5]

Eugen Negrici în Prefaţa la antologia" Urcarea muntelui" sublinia că „ceea ce şochează la Ileana Malancioiu este chemarea obsesivă a unui tărâm straniu, atracţia celeilalte lumi, căutate, invocate, evocate în imaginar cu o anume, crudă, neînduplecată, stridentă îndârjire. Deprinderea de a bântui statornic printre himere într-o nesfârşită scaldă în ape înlesnite de vedenii a morţilor, capacitatea de a grăi mereu printr-un fel de dezaxare sacră –o poartă de intrare în această lume nălucită presupun iniţierea într-un alt mod de a simţi realitatea, precum şi anumite modificări specifice percepţiei. „[6]

Dacă este să vorbim despre universul din poezia Ilenei Malancioiu nu putem face abstracţie de aprecierile lui Ion Holban care spunea că „nu e nici tărâmul celălalt din basm,

---

[1] Eugen Barbu, *O istorie polemică a literaturii rom*âne ,ed. Eminescu.Bucuresti,1975

[2] Dumitru Micu, *Istoria Literaturii Române ,de la creaţia populară la postmodernism* ,ed.Saeculum I.O.2000,p.361

[3] Ileana Malancioiu, Poeme ,ed .Albatros, Bucureşti ,1980 ,cu un Cuvant inainte de Lucian Raicu,p.5

[4] Idem. p.361

[5] Idem. p.362

[6] Ion Holban, Literatura română de azi ,ed.TipoMoldova ,p.135,apud Eugen Negrici ,Prefata la antologia Urcarea Muntelui de Ileana Malancioiu

nici departele eminescian deşi păstrează explicite legăturile cu acestea; e o altă lume sau, poate această lume, preajmă (re) formulată după desenul lăuntrului unde se întâlnesc pentru a se completa publicistul şi eseistul"[7]

Întâlnim în poezia ei ideea că fiinţă umană are de parcurs „un drum şi o cale „[8]pe care tot Ion Holban o defineşte ca fiind „o diferenţă specifică între două concepte care îi generează poezia. [9]Această" cale şi drum" poate reprezenta drumul fiinţei interioare spre lumea de dincolo, drumul ca o rostogolire implacabilă asemeni „universului boilor tineri" [10]

Fiinţa umană de când se naşte pe pământ, are un drum al ei de parcurs, personalizat, plin de evenimente imprevizibile cărora trebuie să le facă faţă. Calea pe care se merge poate fi una îngustă sau largă.Se pare că Ilenei Malancioiu i-a fost hărăzită o cale mai puţin albă dar luminată.

Poezia ei trăieşte între umbre-întuneric şi puţină lumină. Dacă nu am fi radiografiat profilul ei biografic am fi fost tentaţi să o credem simpatizantă a lui Nietzsche prin înclinaţia uneori spre negativism.

Unii cercetători au apreciat că în poezia Ilenei Malancioiu se întrevede existenţa unui „regim teluric" (diurn-nocturn) pe care se circumscrie drumul „boilor tineri" precum şi cel al sturionilor spre izvoare, astfel boii şchiopătează şi îngenunchează în jug pe drum pe când sturionii mor după ce au ajuns la izvoare. [11]

Dualitatea diurn-nocturn poate să reprezinte o configurare imagistică a binelui după care se tânjea şi a răului pe care trebuia să-l înfrunte poetă sau pur şi simplu încredinţarea existenţei ca principiu a Luminii şi întunericului ceea ce putea duce la o liniştire sau cel puţin la o consolare interioară. Sintagma ' boi tineri ne duce cu gândul la folosirea expresiei în chip simbolic.

Credem că ar putea fi vorba despre o generaţie care nu poate accepta principiile unui regim cu care nu se puteau împăca. Fiind sub jug, îngenunchează. Jugul poate fi văzut ca sistem totalitar, apăsător. Un alt simbol este sturionul, peştele, care ştim că este simbolul creştinismului. În cazul nostru sturionii pot fi cei persecutaţi de regimul comunist.

Un alt element prezent în poezia ei este Apa. În creştinism apa este ilustrată ca element primordial în creaţia lumii. Ea era asociată cu Duhul Sfânt care se purta deasupra apelor, dar şi ca element eshatologic, semn al împlinirii actului de mântuire a omului la sfârşitul timpurilor, dar şi ca simbol al restaurării şi înnoirii spirituale şi izvor de sfinţenie, care spală păcatul originar prin Botez.[12]

Ca element purificator, apa este elementul vital care întreţine viaţa. O forţă care reface unitatea dintre cer şi pământ, legătura dintre om şi Dumnezeu. Ea determină o preschimbare a lumii păcătoase, trecerea ei spre o altă existenţă. [13]Este elementul curăţirii al purificării, al devenirii intru frumos şi împlinire. Poeta mărturiseşte că ea însăşi se scaldă în apă căpătând viaţa spunând:" Pe lângă apă unde m-am scăldat/De la naştere [...] „(Asemenea)

Fântână, un alt simbol sacru (ca ispăşire şi ca simbol al purificării) este preluat din viaţa tradiţională românească. Apa fântânii aduce cu sine puteri regeneratoare şi purificatoare, aduce energiile benefice din adâncuri. Ea este asociată feminităţii, maternităţii (care stă în

[7] Idem.p.135
[8] Ibidem.p.135
[9] Idem.p.136.
[10] Ibidem.p.136.
[11] Ion Holban .Op.cit.p.136.
[12] http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259/-semnificaia-apei-si-fantana-ca-simbol-sacru-n-viata-trad.
[13] Idem, http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259.

legătură cu teluricul), este asociată fecundităţii, reprezentând substanţa primordială din care au luat fiinţă toate formele.

Lângă fântâna se săvârşeau anumite ritualuri. Se făceau rugăciuni, ceremonii de fertilizare, practici pentru aducerea ploii..

Fântâna este asociată apei ca simbol al fecundităţii în diverse practici premaritale şi maritale, dar şi loc de întâlnire al omului cu Dumnezeu (Sfânta Scriptură)(Facere, Ioan). Cele spuse mai sus pot să fie completate cu versurile poetei conform căreia" O lume de apă încet îşi arată/Şuvoaiele ei trecătoare. /Prin lumea de apă iubită pierdută/Asemenea chipului meu din fântână/Cu cât îmi plec fruntea cu-atât se ridică/Din marea şi blândă ţărână/Şi-atuncea când chipul meu trece în apă/Şi faţa mea pală în ea se opreşte/Pe trupul meu ud că de-o ploaie eternă/Figura de umbra-şi lipeşte" (Fântâna)

După cum tot ce este sacru şi sfânt se poate exprima prin simboluri, un at element sacru este Izvorul sau simbolul apei curgătoare. Izvorul, apa curgătoare „este păstrătoarea tainelor ancestrale"[14]

Izvorul este sursă de viaţă dar şi de moarte, apa de izvor element vital, existenţial dar şi ca element al morţii prin înec." În izvor s-arată moartă/Când m-aplec să beau/Şi mă fac că-i fruntea mea/... /Ca un Christ pe un ştergar/De făcut minuni cu el „/(În izvor)

Ca şi la Blaga şi la Ana Blandiana, tema trecerii a vieţi şi a morţi, a sufletului este evidenţiată şi în poezia Ilenei Malancioiu

În „Păsările câmpului", poeta are reperele credinţei, ştie că există Dumnezeu şi că omul este o fiinţă dihotomică alcătuită din trup şi suflet care la rândul lui are gândire (raţiune), voinţă şi sentiment. După moarte, trupul merge în pământul de unde a fost luat iar sufletul păstrându-şi conştiinţă, merge la Dumnezeu care l-a dat, urcând în veşnicie.

Sufletul este elementul primordial care prin moarte stă despărţit de trup.. Ele ca şi oamenii nu ştiu când mor. „Păsările câmpului nu se ştie când mor/Le-ngroapă frunza şi le plânge vântul, /Doar sufletul de trupuri despărţit/Mai bântuie o vreme prin copaci/În preajma cuibului unde-au trăit". Prin aceste versuri, poeta ştie din învăţătura tradiţională de credinţa că sufletul după ieşirea din trup mai stăruie încă trei zile la streşina casei şi vizitează toate locurile pe unde a umblat cât a fost în viaţă pe pământ. Din aceste versuri se poate deduce asemănarea omului pe care o face poeta cu păsările câmpului. Destinul lor este ca şi al omului „Păsările câmpului nu se ştiu când mor" le îngroapă frunza şi le plânge vântul". (Păsările Câmpului)

Provenind din lumea rurală, a satului, Ileana Malancioiu, cunoaşte foarte bine tradiţiile, ritualurile, le stăpâneşte dar le şi explică în poeziile sale precum în „Obicei". „La şapte ani se dezgroapă morţi/Se pune os lângă os în cutii/Şi chiar când osul frunţii li s-a ros/Se plâng că oamenii întregi şi vii/Trei zile stau la loc de închinare/Şi se aduc flori la capetele lor/Şi li se spune cin's-a mai născut/Şi li se dau în grijă cei ce mor". /(Obicei).

Suferinţa, marginalizarea, neîmplinirea sunt exprimate în poezia Ilenei Malancioiu în modul cel mai vizibil. Suferinţa personală generează însingurare, lacrimi, dacă nu, chiar deprimare.

Ea vede nedreptăţile unui sistem pe care îl consideră hain şi fără Dumnezeu, fără suflet şi-şi doreşte să aibă un loc anume al ei: „Să am un loc al meu anume/Unde să plâng dacă se poate/Cu capul sprijinit în palme/Şi nimenea să nu mă ştie/Când lacrimile arse-mi urcă încet până la piept şi cresc/Şi trec apoi deasupra lui şi se înalţă spre bărbie". Probabil prea demnă şi pudică în sentimente, doreşte să sufere cu demnitate, să plângă dar nimenea să nu o ştie. Ea-şi doreşte spunând: „Să simt că începe să urce-ncet această plângere prelungită/Şi nu e nimeni să mă scoată din ea/şi încep să ţip/Cat pot către pereţii care se clătină- mprejur de parcă/Au fost ziditi dintr-o greşeală pe o temelie de nisip". (Dorinţa) Ea ştie că prin lacrima, plâns, se

[14] http://egophobia.ro/11/critica.htm

purifică, se curăţeşte, dobândeşte linişte. Este convinsă că plânsul poate rezolva multe, lăcrima şi rugăciunea sau rugăciunea înlăcrimată, poate zidi liniştea în sufletul răvăşit care se teme.

Un simbol al singurătăţii (al însingurării) este simbolul cucului. Poeţii din perioada comunistă se simţeau însinguraţi, victime ale unui sistem. „Se strigă cucul singur a nu ştiu câta oară/Şi îşi răspunde singur stigându-se mereu/Şi strigătul izbeşte în el fără să vrea/Şi îl îngân să creadă că nu mai este singur/Ci are cuibul său în casa mea”. (Cântecul Cucului) Este vorba de acea singuratate-exilică „la tine acasă” care dispare odată cu dispariţia regimului totalitar.

Un alt simbol este cel al bufniţei, ca simbol al înţelepciuni dar şi ca prevestitoare a morţii. Există în tradiţie o tâlcuire conform căreia cântecul bufniţei prevesteşte plecarea, moartea cuiva. „De două nopţi aud cântând cioica/Şi aş vrea să dau cu pietre-n ea să fugă, /... /Dar nu se poate alunga cu pietre/Şi nu se ştie pentru cine cânta” (Cioica).

Deşi poezia ei uneori incomodă poartă pecetea timpului în care a trăit marcând-o. Uneori asistăm la o schimbare de registru în ceea ce priveşte stările pozitive şi negative. Stările negative fiind oarecum predominante într-o bună parte a poeziei sale

În poemul Vis, ea se destăinuie că ştie „Să cânte pe inimă ca pe o frunză de fag”. Inima este organul vital al omului în şi din care intră şi ies sentimentele de iubire, ura, discordie, repulsie. Poeta are conştiinţa responsabilităţi sale când zice „Stau oamenii-n drum să mă audă cum cânt, /Şi se întreabă ce pasăre sunt”, ea ştie că este o pasăre care îşi cântă singurătăţile şi durerile celor care o ascultă.

Prin poezia sa Ileana Mălăncioiu pare să fi trăit într-o lume a vieţii şi a morţii. Moartea o înfioară, o deprimă. „Eu rămân tăcută-n preajma trupului ce se lungeşte/Şi se leagănă în aer parcă anume ca să ştiu/Că din el acum se vede doar o umbră şi o lumină/Dată de acea putere de a fi fost odată viu/Dar lumina este rece şi încep să mă cutremur/Ca în jur nu văd nimica şi încep să-i dau ocol/Până când se rup în noapte funiile de pe oase/Şi dispare fără urmă trupul atârnat în gol” (Boul jupuit).

Un alt element religios este rugăciunea, un alt fel de rugăciune decât am fi tentaţi să credem. O rugăciune pentru semeni, ca o luare aminte a unei învăţături/avertizare:” Cine crede în răpire răpit să fie/Cine crede în gresie, gresie cenuşie să fie/, cine crede în ochiul tău să se zbată/Ca pleoapa lui vie şi adevărată/”. Ultima strofa poate fi privită ca o rugăciune protest în care poeta declară şi se subînţelege subtil că, nu mai are nimic de pierdut în această lume:” Nu pot trece neştiută prin lume/Luaţi-mi aura ei diafană, /Luaţi-mi clopoţeii şarpelui, /Luaţi-mi degetul de pe rană.” Primul vers sugerează un crez personal, acela al unicităţii persoanei cu atât mai mult al poetei, al insului care lasă ceva în urma lui şi spune „Nu pot trece neştiută prin lume”.Se adresează apoi acelora pe care-i îndeamnă să-i ia „aura lumii” adică frumuseţile lumii, apoi „clopoţeii şarpelui” adică înţelepciunea, raţiunea, gândirea, şarpele este simbolul înţelepciunii, motivul şarpelui preluat din Sfânta Scriptură. În ultimul vers cuvântul rana semnifică durerea, neîmplinirea iar degetul depe rană poate fi credinţa care ajută, mângâie.

Poezia” Cântec de bucurie” este singura poezie in care se intalneste cuvantul bucurie „Cântec de bucurie că ori încotro mă duc/Duhul tău mă întâmpină blând şi îmi spune/Ca din el vin şi-n el mă voi întoarce/În ceasul în care soarele meu va apune/E amiază şi soarele este încă sus/şi mă uit cum razele lui cad mereu/ca nişte săgeţi ascuţite pe care/le frânge încă osul pieptului meu/O cât de bine este să le vezi izbind/în pielea înnegrită asemeni scoarţei unui copac. Aici se pare a fi o sintetizare a credinţei în Dumnezeu, recunoaşterea Lui, omniprezentă,” ori încotro mă duc duhul tău mă întâmpină blând”, recunoaşterea ca şi Creator al lumii şi al omului” că din El vin şi –n el mă voi întoarce “şi conştientizarea faptului că suntem trecători, călători pe acest pământ, lumea aceasta este una de trecere spre Cealaltă “mă voi întoarce în ceasul când soarele meu va apune “

BIBLIOGRAFIE

1. Dumitru Micu, Istoria *Literaturii Române, de la creaţia populară la postmodernism*, ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2000;

2. Eugen Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent, Poezia română contemporană*, ed. Eminescu, 1975;

3. http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259/-semnificaia-apei-i-fntna-ca-simbol-sacru-n-viaa-tradiio

4.. http://egophobia.ro/11/critica.html5

5. Ileana Malancioiu, *Poeme*, ed. Albatros, Bucureşti, 1980, cu un Cuvânt înainte de Lucian Raicu, p.5

6. Ion Holban, *Literatura Română de azi. Poezia Proză*, ed. Tipo Moldova, Iaşi 2012;

THE TYPOLOGY OF THE METATEXT IN ALEXANDRU GEORGE'S PROSE: *DIMINEAȚA DEVREME*

Valentina Iliescu
"Transilvania" University of Brașov

Abstract: The proposed theme aims to highlight the novelty of the report author-narrator-character in Romanian prose, specifically of the writer, member of the "School of Targoviste" – Alexandru George. Study, with no illusion and no intention of completeness, it stops for some reason, the novel Dimineața devreme (Early morning). This article is considering a research on the trends in the narrative: the deconstruction of the traditional narrative text, the uncertain identity of the narrator, the amalgamation of temporal succession, ironic distance of the narrator, allusive effects of the structure, comic-bookish, updating the phatic function, involving the reader through the play of the person used, the association of the lecturer in the description. Transtextual network connections is complex, this matrix amplifying and inserting in a common manner, already classical for a dispersed sequences of intertext or metatext "buried" in the text. It is about a true transtextual network formed by both genders, relationships, inter and metatextual.

Keywords: narrative perspective, typology, temporalization, transtextuality, structure.

Reflecțiile asupra literaturii și anume: teoria literaturii, istoria literaturii și critica literară au dat naștere în secolul XX unui nou concept critic: metaliteratura. Termenul de metaliteratură a apărut ca o necesitate asupra schimbărilor literare ce au loc pentru "a o explica și a o sistematiza", dar și pentru modul în care se realizează literatura propriu-zisă prin diferite "artificii" artistice la care recurge: "citatul, motto-ul, adaptarea, prelucrarea, imitația, parafraza, pastișa, parodia, intertextualitatea. Or, literaturea existentă constituie fundația pe care, prin care, din care se fac alte texte literare, fiind o modalitate de transformare a literaturii în însăși substanța scrisului."

Conform criticului francez, Gerard Genette, "intertextualitatea nu reprezintă un element central al textului, ci o relație transtextuală asemeni altora. Iar textul nu trebuie evaluat în singularitatea sa, de vreme ce el se conturează ca produsul unei transtextualități, al unei relații flexibilă cu alte texte." (***, *Colocvii teatrale*, Editura Artes, Iași, 2007) Unul dintre raporturile pe care le presupune transtextualitatea este metatextualitatea.

La nivel romanesc, în concordanță cu transformările care au avut loc în secolul XX, trebuie remarcate noutățile în planul textualității precum și cele ale speciei literare. Evidentă în perioada prozei postmoderne este polifonia, un principiu de bază al narațiunii, atunci când intervine problema schimbării vocilor narative, dar și a construcției romanești, dacă există inserări textuale, altele decât cele ale textului propriu-zis al romanului. Pentru început, lasând deoparte multiplele sensuri ale termenului, este de remarcat, atunci când este vorba de romanesc, implicarea celei mai importante metode de realizare a polifoniei: diversificarea instanței narative, dar și interactivitatea personaj – narator.

Proza postmodernă românească este definită prin intermediul dorinței speciale pentru multiplicarea instanțelor narative, incitând la lectură imediată deoarece pune cititorul în situația implicării directe în jocul textual al autorului.

Romanele polifonice se clasifică în funcție de modul în care sunt introduse pasajele narative care au la bază schimbarea instanței narative. Acest fenomen presupune atribuirea

consecventă, dar și alternativă a unor pasaje cu naratori diferiți, dar mai poate constitui și un transfer al planurilor narative realizat între un eu narat și unul narant.

O primă modalitate de realizare a polifoniei și a schimbării instanței narative fie succesiv, fie alternant este aceea a statutului de narator îndeplinit de diverse ipostaze narative, printre care se numără cele "tradiționale" specifice structurii romanești, omniscient și abstract, dar și naratorul ilustrat ca narator în momentul în care acesta intervine metatextual în realizarea operei sale. Reprezentativ este noul "actor" al operei, personajul-autor, participant activ la acțiune, acesta dă posibilitatea ilustrării procesului de creație a romanului, care trece de pe plan secund, pe plan principal, întreaga atenție concentrându-se asupra acestui proces. Acțiunea romanului se revelează în paralel și ilustrează două perspective: una a acțiunii narate și cealaltă a procesului de creație realizat de personajul-autor vizibil publicului.

Focalizarea asupra tipului narațiunii presupune, pe lângă o alternanță narativă și una temporală, pendularea între timpul evenimentelor, timpul "prezent" și timpul "trecut". Sustragerea temporală are la bază lipsa concordanței dintre timpul real al evenimentelor și cronologia ideală a nărării de tip proustian, narațiunea propriu-zisă fiind constituită în mare parte de evocarea ulterioară a unor evenimente marcante.

La acest tip de polifonie se înscrie și Alexandru George, membru al "Școlii de la Târgoviște" cu romanele sale. Ca autor de proză, afirmă Mircea Zaciu, " Alexandru George se mișcă la confluența dintre spiritul decadentist și ispitele metaliteraturii, dintre rafinamentul estetizant al descrierii și ficțiunile livrești de factură borgesiană, dintre pastișa ironică și intertextualitate. Nu-i lipsesc scriitorului nici imaginația povestitorului clasic, predispusă la tot soiul de înscenări epice, de la nuvela polițistă la povestirea de groază, și nici înclinația de tip manierist către contrafacerea subtilă. Sensibilitatea artistică a lui George pare contaminată, în fondul ei cel mai adânc, de artificiul cultural, precum fierul de rugină."

Un roman demn de discutat pe această temă este *Dimineața devreme.* Însuși Alexandru George afirma despre romanul său: "O glumă de vacanță pare această carte, pentru că povestește peripețiile unui elev în zilele de răgaz de dinainte și de după data fatidică a izbucnirii celui de-al II- lea Razboi Mondial. Numai că aceste zile, începute întotdeauna devreme, sunt umplute cu năzbâtii și lecturi de romane de aventuri și de senzație, așa că invaziei fără precedent a Istoriei, el îi opune adevăratul rost al existenței, care este ficțiunea, totdeauna mai de înțeles decât realitatea, pentru că exclude absurdul". (Alexandru George, *Dimineața devreme*, 2001: 200)

Tema propriu-zisă a romanului ar putea fi formulată astfel: un băiețandru aflat la început de liceu resimte destul de aprig veștile și transformările începutului marelui Război din perioada 1939-1945, la nivelul la care pot fi ele resimțite în localitatea Pucioasa, stațiune balneară, loc în care adolescentul mergea aproape în fiecare vacanță de vară cu mama sa la tratament. Esența temei romanului nu pare a fi, însă, aceasta, ci mai degrabă "exploatarea și transformarea omului de către text". (George Pruteanu, "Transformarea omului de către text", *Convorbiri literare,* nr. 6, iunie 1987)

Intriga *Dimineții devreme* este concentrată astfel: plecarea la Pucioasa avea drept scop problemele reumatice ale mamei, care o obligau să meargă în fiecare an la tratament. Pe parcursul călătoriei, în tren, naratorul asocia discuțiile pe care le auzea despre Războiul care putea izbucni oricând cu acțiunea romanului îndrăgit și pe care îl învățase aproape pe de rost, *Ultimul Mohican.* Roman în care atenția naratorului rămăsese fixată asupra indienilor care trăgeau cu săgeți în locuitorii tribului Maqua, dar intervenea o deosebire: englezii, de această dată, erau aliați și nu dușmani așa cum era precizat în roman. Tânărul poartă cu el un roman din colecția "Excentric-club", *Crima din grotă,* pe care îl va lectura împreună cu cititorul pe tot parcursul romanului. Astfel, acțiunea operei va pendula între întâmplările eroului *Crimei din grotă*, Percy Stuart, preocupat de aflarea adevărului crimei din grotă, și peripețiile tânărului - narator în stațiunea în care își petrece două săptămâni: ieșirile în oraș, escapadele

în grădină, informarea din ziarele vremii cu privire la Război, joaca împreună cu refugiații polonezi, pregătirea în caz de război.

Povestirea romanului este, însă, una aparte deoarece, pe tot parcursului lecturii, cititorul este antrenat în actul lecturii tocmai datorită trecerii în "zig-zag" de la un episod al naratorului-personaj, la un alt moment din viața personajului Percy Stuart. Tensiunea este creată în acest caz din două perspective, una a întâmplărilor adolescentului, alta a personajului care îl fascina pe acesta, presărată cu un fin umor intelectual. Pe tot parcursul romanului, naratorul intervine cu propriile comentarii influențate de experiența lecturilor pe care o avea: "Era cu neputință ca tânărul Artur Durand să fie vinovatul, am gândit eu; niciodată o enigma nu se soluționa atât de repede sau nu-și găsea drumul spre rezolvare atât de simplu, din primul capitol" (Alexandru George, *Dimineața devreme*, 2001: 18), alteori naive, specifice vârstei: "Ce puteam gândi eu? Oricât de neînțeleasă, alianța acesta dovedea că englezii și francezii nu își îngropaseră în pământ securile de război, ci le scoseseră și le agitau la lumina soarelui, invocându-l pe Marele Spirit, dar, de data aceasta, împotriva unui inamic comun." (idem, 2001: 8), dar și cu o oarecare înțelepciune persiflantă a omului matur: "Iată că istoria, cum spunea Hegel, văzându-l pe Napoleon intrând victorios în Jena, încălecase pe cal, dar nu pornise încă la acțiune, aveam să înțeleg peste câtva timp" (ibidem, 2001: 6).

Fuziunea dintre cele două tipuri de mentalități, a adolescentului și a adultului, precum și trecerea de la o narațiunea la alta, incită cititorul în a bifa două romane, unul al naratorului și altul al naratorului-autor, "un roman în roman". *Crima din grotă*, "romanul din roman", este redat de Alexandru George la nivelul unui roman complet, fără a lăsa impresia cititorului că este o parafrazare a unei anumite acțiuni, dovadă a faptului că autorul este un cititor subtil și extrem de documentat, care reușește să redea stilul literaturii de consum. Printre aventurile naratorului și cele ale personajului îndrăgit, Percy Stuart, se pot remarca și episoadele referitoarele la repercursiunile marii conflagrații din Europa, cărora adolescentul-narator nu le poate sublinia adevărată lor importanță.

Romanul menționat, *Dimineața devreme,* este un roman care nu are o narațiune coerentă, nu ilustrează o cronologie la nivelul evenimentelor, cronologia poate fi identificată doar dacă cele două narațiuni ar fi separate, specificate de cele două tipuri de naratori, homodiegetic și heterodiegetic. Ceea ce reprezenta timpul evenimențial este deturnat, putând fi identificate alte "tipologii" narative deoarece înlănțuirea succesivă a întâmplărilor este eliminată, acțiunea nu mai este centrată pe un singur nucleu narativ, iar întâmplările sunt eliminate. Acest lucru este valabil pentru primele doisprezece capitole ale romanului lui Alexandru George, un roman al creării prin actul lecturii. Tot în acest roman, intervențiile critice ale naratorului reliefează rafinamentului unui eseist documentat cu privire la romanul ce se crează sub ochii cititorului, *Crima din grotă*, așa cum și evenimentele politice și militare din acea perioadă, cel de-al doilea Război Mondial, sunt redate cu o oarecare naturalețe, fiecare dintre acestea reprezentând planuri narative distincte, dar substituite sub un singur titlu: *Dimineața devreme*. Scrierea lui Alexandru Georege este una conform spuselor lui Tudor Cristea: "jonglează grațios-ludic sau grav cu noțiunile de viață și text, dezbate problema autenticității reprezentării literare, include texte produse de personaje (ca la Gide, Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade) sau reflecții asupra producerii textului și a procesului de semnificare, optând adesea pentru persoana întâi și tulburând voit granițele dintre autor, narator și personaje." ("Alexandru George – 80 – Autenticitatea ficțiunii", "Agero", 2014)

Relatarea din acest roman reprezintă non-acțiune, suportul epic propriu-zis al acestuia fiind reprezentat de intervențiile naratorului, trăirile sale interioare resimțite în înlănțuirea prezentă a naratorului și declanșate fie de lectură, fie de evenimentele care au loc în acea perioadă. Lipsa acțiunii în plan narativ determinată de timpul evenimențial al relatării este o trăsătură des întâlnită în literatura contemporană. Structura romanului este una sinuoasă de

tipul unei elipse helicoidale care se dezvoltă pe verticală, narațiunea având același tip de nucleu epic, însă redată pe o cronologie narativă diferită, în funcție de timpul prezent al redării, prin acronii: analepsă si prolepsă. Amânarea epicului are ca scop transformarea parodică a valorilor tradiționale prin intermediul căreia se definesc trăsăturile operei scriitorului "Școlii de la Târgoviște": defragmentarea, ambiguitatea, subiectivizarea, eliminarea granițelor temporale și narative. Prolepsele nu mai sunt generatoare de tipologii narative, ci au rolul de a elimina convențiile compoziționale, parodiind instanțele narative (autor, narator, personaj). Narațiunea este deconstruită până la pierderea unității, devenind "parte integrantă a textului universal".

Temporalizarea este strâns legată de "viteza" narațiunii, prin intermediul acesteia ritmul narațiunii se schimbă și își schimbă și percepția în funcție de dilatarea sau comprimarea temporală, dinamizând sau nu textul. Naratorul nu mai deține controlul absolut asupra personajelor, nemaiputând să le mai manipuleze, rolurile inversându-se, iar el devine cel manipulat de personaje; fără ele nu poate lua naștere opera.

Tiparele narative ale polifoniei ca efect al distorsionării construcției romanelor a fost discutată de către Jaap Lindvelt în studiul său *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*. Pe baza teoriei lui Lindvelt, în romanul lui Alexandru George se pot distinge tiparul monoscopic și cel poliscopic în narațiunea homodiegetică. "Funcțiile de narator și de actor sunt îndeplinite de același personaj ca eu-narant și ca eu-narat. Eul-narant se deosebește și după importanța rolului pe care îl joacă în istorie ca eu-narat. El poate figura ca protagonist sau ca actor de importanță secundară , jucând rolul de martor." (Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie și analiză,* 1994: 71) Narațiunea homodiegetică la Alexandru George este una de tip eu-narant-protagonist: "Se terminase, nu mai simțeam nicio plăcere să mă duc la plimbare în «centru»; aveam să fac totuși și în dimineața aceea, într-o scurtă trecere, pentru a cumpăra, ca de obicei, ziare, dar numai atât, pentru că epuizasem descoperirea a tot ceea ce ar fi putut fi intereant în oraș." (Alexandru George, *Dimineața devreme*, 2001: 97), care se îmbină cu una de tip eu-narant-martor, "Ei bine, în toată această împrejurare extraordinară, cel care urma să facă dovadă de curaj și să joace rolul victimei, să se lase salvat de ceilalți de sub dărâmături, să fie dus cu targa pentru a primi primul ajutor de la niște doamne competente era el, Mielu!" (idem, 2001:79)

Cititorul devine la rândul lui instanța narativă, deoarece conștiința sa problematizează și reflectă structura romanului. Traversarea continuă a planurilor narative definește construcția epică a prozei lui Alexandru George, de tipul polifoniei ca rezultat al distorsionării structurii romanești. Interesul scriitorului pentru arhitectonica epicului vine ca un efect al generației literare din care face parte, "Școala de la Târgoviște" stabilind noi relații între instanțele narative, provocând cititorul tocmai pentru că în interiorul operei se creează o însumare a funcțiilor îndeplinite de autor, narator și personaj, divizând opera prin diferite tehnici scriitoricești, în vederea distrugerii unității compoziționale.

Romanul lui Alexandru George devine un roman experiment, un metaroman, în care ordinea elementelor narațiunii este deviată, epicul nu mai constituie un nucleu, iar scopul operei este de parodiere a romanelor de aventuri și de stabilire a intertextualității cu alte texte literare. *În Dimineața devreme* sunt înserate în povestirea propriu-zisă pasaje din romanul care "se crează": "«Dragă Artur, sunt consternat de cele întâmplate. Mă voi strădui din răsputeri să-ți dovedesc nevinovăția. Te implor să nu faci vreo faptă necugetată, care apoi nu s-ar putea repara! Așteaptă liniștit ora eliberării dumitale. Peste câteva zile te asigur că vei fi liber! Al dumitale, Percy Stuart»" (ibidem, 2001: 35), citate din alte romane deja existente: "În același timp, și în mod treptat, o dată cu această sporire a definirii și a intensității lucrurilor pe care le simțim, consecutiv creșterii în vârstă, o altă schimbare se produce în sfera intelectului, grație căreia toate lucrurile sunt transformate și văzute prin mijlocirea unor teorii și asociații întocmai ca prin niște ferestre colorate. – Robert-Louis Stevenson, *Joc de copil*" (Alexandru

George, *Dimineața devreme,* 2001: 19), fragmente din articolele de ziar: "«Aceste bombardamente barbare, care, după cum relatează agențiile de presă aliate, au devastat capitala Poloniei, au ucis mai mulți civili decât militari; ele reprezintă o expresie a felului inuman și absurd în care duc războiul germanii. Foarte curând ei își vor epuiza stocul de bombe cu care nu au făcut decât să dezorganizeze viața civilă, în timp ce trupele poloneze păstrează pozițiile și continuă să lupte cu înverșunare.»" (idem, 2001: 139), sau chiar bancuri: "Sunt uimit! De oricare roman îți vorbesc, l-ai citit! Mă întreb: când ai dumneata atâta timp ca să dai gata maldăre de file? Oare nevasta dumitale nu e niciodată acasă? Ba da. Timp am însă berechet. Citesc totdeauna când nevastă-mea se îmbracă." (ibidem, 2001: 53), narațiunea devenind una eterogenă, fără o ordine narativă, astfel părând un roman palimpsest, o înlănțuire de informații.

La baza acestui roman este evident și romanul-document, parodie la romanul tradițional, unde firul narativ este deconstruit de intervențiile inserate ale "noii narațiuni". Această formulă are drept scop ascunderea subiectivității naratorului, așa cum afirma și Alexandru George într-un interviu: "În romanul *Dimineața devreme*, cel care vorbește și spune «Eu» este un copil cu creierul intoxicat de literatură, de romane de senzație care-i marchează și structurează existența până la confuzie". Nu trebuie interpretat ca o biografie cu toate că este prezent acel «eu»", rolul lui este acela de eliminare a obiectivismului și instaurare a narației subiective prin falsificarea persoanei, intervenția directă în text, utilizarea stilului indirect liber. Această modalitate de schimbare a persoanei produce trucarea subiectivității, fiind resimțită în text doar prin pasajele în care naratorul intervine cu propriile comentarii asupra evenimentelor sau folosind un stil indirect liber. În acest tip de roman specific perioadei postmoderne, statutul instanței narative se schimbă, autorul negându-i autoritatea naratorului, plasând propriile comentarii sau pe cele ale cititorului, strecurând sintagme care denotă incertitudinea: "Eu așa gândeam și probabil că și Percy Stuart făcea ipoteze asupra ciudatelor plimbări ale bătrânului care, la vârsta lui, pe apele destul de neliniștite, puteau prezenta unele riscuri."(idem, 2001: 65) Această schimbare duce la concluzia conform căreia naratorul își pierde dreptul de a mai controla personajele, el fiind ironizat de personajele sale.

Dimineața devreme este un roman care se pliază foarte bine pe principiile romanului postmodern, tocmai datorită preferinței pentru narațiunea homodiegetică, permisiv pentru interiorizarea textului, subiectivizarea evenimentelor și a trăirilor. Fragmentarea, indeterminarea, ambiguitatea dată de identitatea autorului, naratorului și a personajelor denumește relația de interdependență între aceste elemente enumerate, în ideea în care persoana și timpul sunt cele care definesc tipurile narative și stilurile limbii. În romanul dezbătut, stilul indirect liber, la rândul lui, devine o modalitate de realizare a intertextualității. Astfel, Alexandru George parodiază trecutul, dobândind valorile acestuia într-o manieră ludică și chiar ironică.

La nivelul textului, narațiunea se împletește cu descrierea, iar diferența dintre cele două este dată de axele sintagmatică și paradigmatică, narativul se plasează în plan sintagmatic, prin sctructura temporală și înlănțuirea evenimentelor, iar descriptivul în plan paradigmatic, ca opozant al narațiunii și dialogului. Interdependența dintre cele două moduri de expunere se plazează între static și dinamic; dinamismul narațiunii necesită o pauză dată de descriptiv pentru creionarea spațiului desfășurării evenimentelor, a timpului acțiunii și a personajelor care construiesc acțiunea propriu-zisă. Pledarea spre latura descriptivă a scriitorului vine din dorința de fragmentare a textului, dar și a faptului că pasajele descriptive anulează temporalitatea, la nivel textual nefiind posibilă decât o dilatare temporală si o viteză narativă mică, descrierea amânând epicul.

Raportat la maniera ludică de scriere a romanului, Alexandru George pare a apela la asimilarea valorilor trecutului cultural, depășind totuși prin atitudinea față de estetic. Maniera

în care este reprezentat romanul pare o criză de inspirație deoarece apelează la ironizarea condiției de autor, narator și personaj, guvernarea întregii opere fiind textul însuși, mai exact, legătura dintre el și celelalte texte universale. Așadar, intertextualitatea este dată de descrierea parodică, eliminând instanțele narative și defragmentând textul. În această situație se naște o nouă instanță narativă: cititorul. Cititorul participă activ la crearea operei, reorganizând nucleul epic și realizând o ordine cronologică, dând sens relatărilor. Chiar dacă pare că autorul ar fi dispărut la nivelul operei, el este prezent prin intervențiile permanente din interiorul textului, infuzând cu naratorul și personajul.

În concluzie, *Dimineața devreme* este romanul care are ca obiect al tipologizării "palimpsestul" conform afirmațiilor lui Gerard Genettte: "transtextualitatea ca obiect al poeticii; tipurile ei: intertextualitatea, «relația de coprezență a două sau mai multe texte» (citatul, plagiatul, aluzia), paratextualitatea (titlu, subtitlu, prefeţe etc.), metatextualitatea (relaţia de comentariu), arhitextualitatea (relaţia textului cu genul sau specia), hipertextualitatea – relaţia de derivare a unui hipertext dintr-un hipotext; imitaţie şi transformare, pastişă, parodie, eroi-comic, travesti, şarjă, *à la manière de*, forgerie, transpoziţie." (Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune,* 1994: 41) Roamanul, care pare o joacă de copii, este un exemplu literar demn de studiat din perspectiva naratologiei în concordanță cu schimbările novatoare care au avut loc în plan textual odată cu dezvoltarea grupului "Școlii de la Târgoviște", trecând peste normele literaturii și apelând la teoria literară, a textualității, esteticii și eseisticii, ajungând până la critica literară. În această manieră se crează o "trans-literatură", combinare a literaturii vieții interioare și exterioare.

Recunoaştere internaţională: Această lucrare este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID134378 finanțat din Fondul Social European și de către Guvernul român.

Bibliografie

Adam, Jean-Michel, Revaz,Françoise: *Analiza povestirii*, Institutul European, Iaşi, 1999

Barthes, Roland: *Romanul scriiturii- antologie*, traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987

Blanchot, Maurice: *Spaţiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980

Călinescu, Matei: *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii. Cu un eseu despre „Oralitate în textualitate*", Editura Polirom, Iaşi, 2007

Călinescu, Matei: *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, Polirom, Iaşi, 2005

Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune,* Editura Univers, București,1994

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 2002

George, Alexandru: *Dimineața devreme*, Editura Bibliotheca & Pandora – M, Târgoviște, 2001

Hăulică, Cristina: *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981

Hoinărescu, Liliana: *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti", Bucureşti, 2006

Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody*, London and New York, Methuen, 1985

Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana: *Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1991

Ivăncescu, Ruxandra: *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999

Krieger, Murray: *Teoria criticii. Tradiţie şi sistem*, Editura Univers, Bucureşti, 1982

Kristeva, Julia: *Problemele structurării textului în "Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-197*1" (ed. Adriana Babeţi), Editura Univers, Bucureşti

Lefter, Ion Bogdan: *Primii postmoderni*: „*Şcoala de la Târgovişte*", Editura Paralela 45, Piteşti, 2003

Lintvelt, Jaap: *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie şi analiză*, Editura Univers, Bucureşti, 1994

Manolescu, Nicolae: *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Vol. 2. Proza şi teatrul,* Editura Aula, Braşov, 2001

Mihăilă, **Ecaterina**: *Text şi intertextualitate*, în Studii şi Cercetări Lingvistice, 1-XXXVI, ian-febr., Editura Academiei, Bucureşti, 1985

Muşat, Carmen: *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Plett, Heinrich: *Ştiinţa textului şi analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, Editura Univers, Bucureşti, 1983

Ricardou, Jean: *Noi probleme ale romanului*, Editura Univers, Bucureşti, 1988

Spiridon, Monica, Lefter, Ion Bogdan, Crăciun, Gheorghe: *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Ulmu, Bogdan, Ciobotaru, Anca, Trache, Alina, Misievici, Cristina: *Colocvii teatrale,* Editura Artes, Iași, 2007

Zafiu, Rodica: *Naraţiune şi poezie*, Editura All, Bucureşti, 2000

http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/CULTURA/Alexandru%20George%20-%2080-%20autenticitatea%20fictiunii%20de%20Tudor%20Cristea.htm

http://atelier.liternet.ro/articol/684/Daniel-Cristea-Enache-Alexandru-George/Alexandru-George-Nu-discut-cartea-ci-tratez-subiectul-ei.html

FIGHTING FOR THE NATIONAL UNIFICATION – *ROMÂNUL* NEWSPAPER (1914-1918)

Carmen TÂGŞOREAN
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: During WWI the Romanians from Transylvania had, for the first time, a real chance to choose their future, to unite with the Old Kingdom of Romania. In this context, the Romanian newspapers from Transylvania played an essential role, being the connection between the public opinion and the community leaders. Aware of this role, the Hungarian authorities tried in any possible way to limit the Romanians' liberty of expression. Due to its political orientation, Românul (The Romanian) was one of the newspapers that were closed down by the Hungarians shortly after the outbreak of the war. The purpose of this study is to present the activity and to analyze the articles published by Românul (The Romanian) during WWI.

Keywords: newspaper, Românul, WWI, national unification, cenzorship

Prima mare confruntare mondială care a determinat o transformare radicală a hărţii geo-politice europene a oferit românilor şansa reală de realizare a uniunii naţionale. Pentru românii din Transilvania, bătălia nu se ducea doar în teatrele de operaţiuni, unde ţăranii ardeleni erau prezenţi într-un număr mare in armata austro-ungara, ci, în special, în sufletul ardelenilor. Majoritatea intelectualilor din Ardeal luptaseră timp de decenii cu propriile arme –scrisul- să creeze şi să consolideze în conştiinţa românilor ideea de unitate cu România, iar izbucnirea conflictului militar reprezenta „speranţa că din acest război va ieşi un bine mare pentru poporul românesc."[1] Prin unirea tuturor teritoriilor locuite de români, România câştiga noi teritorii, dar, în primul rând „se îmbogăţeşte cu sufletul neamului de peste Carpaţi, care a ars atâta vreme de dragoste, de nădejde şi de aşteptare."[2] În acest război psihologic spiritele luminate ale Ardealului, oamenii de cultură sau jurnaliştii, încercau să contracareze propaganda şi manipularea autorităţilor maghiare, prin intermediul campaniilor de presă. Aşa cum remarca şi Sextil Puşcariu „Gazetele! Ce rol important au avut ele în acest război!"[3] Rolul presei în Ardeal nu era acela de a-i „învăţa pe români că sunt români", ci de a-i învăţa pe ţărani „ce mare şi vechi e acest neam, câte fapte de vitejie şi ce operă de cultură a îndeplinit".[4] Românii din Transilvania au câştigat în primul rând bătălia psihologică cu autorităţile maghiare, unitatea sufletească conducând la o unitate de opinie: „Ceea ce face ca naţiunea să se menţină şi să se înalţe este forţa morală, rezumată în cea mai concentrată formă a conştiinţei sociale, în ideea de Patrie."[5] Paradoxal, ajutorul a venit şi de la autorităţile maghiare care, prin aplicarea unei cenzuri drastice chiar şi înainte de declanşarea Marelui Război, îi întăriseră din punct de vedere psihologic pe luptătorii pentru unitate naţională, pe cei care promovau valorile, tradiţia şi istoria românilor. Nici chiar numeroasele procese şi

[1]Sextil Puşcariu, *Memorii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 9.
[2]Ion Agârbiceanu, *Acţiunea României*. *Valoarea etică a ei*, în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 197, 21 septembrie/04 octombrie 1916.
[3]Sextil Puşcariu, *op. cit.*, p. 16.
[4]N. Iorga, *Transilvania V. Viaţa românească în Ardeal*, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2008, p. 197.
[5]D. Gusti, *Sociologia naţiunii şi a războiului*, Editura Floare Albastră, Bucureşti, 1995, p. 135.

amenzi pe care erau obligaţi să le plătească nu îi determinau să renunţe la ideile lor: „plouă procesele de presă peste munţi: cel dat în judecată poate fi sigur de osândă, dacă n-are sprijinuri puternice printre aceia a căror vorbă află trecere şi la români, dar şi la unguri."[6] Tribunalele din Ungaria au dictate, în perioada 1887-1896, sentinţe care cumulate însumau 50 de ani de închisoare şi 200.000 de coroane amendă. În aceste condiţii oricine şi-ar fi putut forma o opinie deformată asupra activităţii jurnaliştilor ardeleni: „S-ar putea crede, văzând acest potop de condamnări, că ziarele naţionalităţilor sunt scrise de nebuni furioşi, de sălbatici posedaţi, care de dimineaţa până seara îi aţâţă la revoltă pe cetăţenii liniştiţi care se bucură de privilegiul de a fi membrii «naţiunii maghiare unitare»."[7] Ţinând cont de faptul că, în majoritatea cazurilor, individul îşi formează opinia asupra unui subiect în funcţie de părerea grupului social căruia îi aparţine, a familiei sau a ziarului favorit, informaţiile comunicate prin intermediul presei devin de o mare însemnătate[8]. Avizaţi asupra direcţiei în care se îndreptau simpatiile intelectualilor români, autorităţile maghiare şi-au „dublat vigilenţa", rezultatele fiind vizibile imediat: ziarele româneşti care nu fuseseră suspendate erau supuse cenzurii drastice, fiind nevoite să plătească statului maghiar amenzi usturătoare[9].

Condiţiile nefavorabile în care presa din Transilvania era nevoită să funcţioneze nu se datorau doar cenzurii şi represiunilor din partea autorităţilor maghiare, ci şi a emigrării unora dintre cei mai prestigioşi reprezentanţi care au decis să se refugieze în România de unde au continuat să transmită mesajul lor către români. Majoritatea publicaţiilor din Transilvania, cu orientare naţionalistă, „luptătoare pentru progres şi păstrătoare ale bunelor tradiţii", apreciate atât de către intelectuali, cât şi de către ţărani, au fost suprimate imediat după declanşarea războiului. Un exemplu în acest sens este ziarul *Românul* care a apărut doar 18 luni după declanşarea războiului[10]. Lupta celor două cotidiene româneşti, care nu fuseseră sistate, pentru promovarea ideilor de libertate şi unitate naţională era contracarată de cele 17 publicaţii maghiare[11]. Momentele dramatice pe care le traversa presa românească din Ardeal erau resimţite şi de către cititori: „Siliţi să citim foi ungureşti în fiecare zi eram jigniţi în sentimentele noastre naţionale. Foile noastre româneşti ajunseseră într-o stare de plâns. Repetau ce scriau cele ungureşti, îndrăznind din când în când să dea câte o reacţie timidă."[12] Cu atât mai mult trebuie să apreciem perseverenţa şi spiritul de sacrificiul al acelor oameni pătrunşi de sentimente patriotice deoarece, „fără necontenita lor luptă, ofensivă şi defensivă de fiecare zi şi de fiecare ceas, sufletul naţional anevoie putea să fie îndeajuns pregătit pentru războiul cel mare."[13] Trebuie menţionat că există anumite condiţii pentru ca propaganda să producă efectele scontate dintre care cea mai importantă este cunoaşterea profundă a culturii şi a resorturilor psihologice ale publicului ţintă[14], astfel încât manipulatorul să poată declanşa „emoţii, oricât de simple ar fi ele: plăcerea urmată de admiraţie, tristeţe urmată de compasiune şi de admiraţie pentru salvator, mânie urmată de indignare împotriva inamicului, speranţă

[6]N. Iorga, *op. cit.*, p. 196.
[7]*Ibidem*, p. 282-283.
[8]Jean-Marie Domenach, *Propaganda politică*, Institutul european, Iaşi, 2004, p. 130.
[9]Charles Upson Clark, *United Roumania*, Dood, Mead and Company, New York, 1932, p. 108-109.
[10]Ioan Lupaş, *Contribuţii la istoria ziaristicei româneşti ardelene*, Ed. „Asociaţiunii", Tiparul Tipografiei Poporului, Sibiu, 1926, p. 26-28.
[11]Vasile M. Theodorescu, *Transilvania sub maghiari şi români. Documentarea istorică a exerciţiului dreptăţii româneşti şi maghiare pe tărâmul cultural, naţional, social, politic, economic şi legislativ*, Monitorul oficial şi Imprimeriile statului, Imprimeria naţională, Bucureşti, 1941, p. 128.
[12]Octavian C. Tăslăuanu, *Trei luni pe câmpul de răsboi. Ziarul unui român, ofiţer în armata austro-ungară*, Depozitul general: Librăria Stănciulescu, Bucureşti, 1915, p. 311.
[13]Ioan Lupaş, *op. cit.*, p. 24-25.
[14]Călin Hentea, *Arme care nu ucid*, Nemira, Bucureşti, 2004, p. 75.

bazată pe plăcerea viitoare, frică întemeiată pe temeri prezente sau viitoare."[15] În acest context utilizarea propagandei ca mijloc de luptă a condus la sacrificarea adevărului[16], „principala lecţie de presă a primului război mondial fiind aceea a demonstrării neputinţei mass-media de a se opune combinaţiei irezistibile dintre imperativele politico-militare şi apetitul patriotic al unei opinii publice dintr-o ţară aflată în luptă pentru valorile şi interesele sale supreme."[17]

La scurt timp după declanşarea războiului, autorităţile maghiare au considerat necesară emiterea unei legi (IV din 1914) prin care se reglementa întreg procesul editorial, deoarece „media independentă de ierarhie, media constituită în grup propriu de interese, reprezintă un inamic deranjant, care ameninţă exact acest control."[18] Textul actului normativ, „de o patentă nesinceritate", stipula la art. 1 „libera comunicare a ideilor pe calea scrisului şi libera fondare a periodicelor", pentru ca în articolele următoare să „condiţioneze de aşa manieră libertăţile consacrate, încât finalmente le împiedică exerciţiul până la suprimare".[19] Pentru a se asigura de aplicarea strictă a prevederilor legale au fost înfiinţate „grupe de cenzură a presei". Se interziceau ziarele din ţările inamice, iar cele din România, în timpul perioadei de neutralitate, trebuiau aprobate de biroul din Viena. Cenzura fie înterzicea apariţia unui întreg articol, fie scotea anumite paragrafe considerate nepotrivite. În cazul în care nu existau suficiente articole, periodicele lăsau spaţii albe.[20] În cazul ziarului *Românul* aceste spaţii se întâlnesc rareori, dovadă că redacţia avea pregătite articole suplimentare care să le înlocuiască pe cele cenzurate. În aceste condiţii dificile, redacţia *Românului* şi-a continuat activitatea susţinând ideea unităţii naţionale a tuturor românilor. Scopul prezentului studiu este acela de a analiza activitatea ziarului *Românul* în perioda Primului Război Mondial.

„Cotidian politic cu pagina literară", organul politic al Partidului Naţional Român, *Românul*, a văzut pentru prima dată lumina tiparului la Arad, în 11 ianuarie 1911, desfăşurându-şi activitatea fără întrerupere până la 28 februarie 1916, când autorităţile maghiare au decis sistarea apariţiei publicaţiei. În intervalul 1916-1918 au apărut câteva numere. Ulterior, ziarul îşi va relua activitatea aparând cu întreruperi între 26 octombrie 1918-1922, 1927-1932 şi 1935-1938[21]. Pentru a înţelege orientarea ziarului, este suficient să menţionăm câteva dintre personalităţile ardelene care făceau parte din colectivul redacţional: Vasile Goldiş, Al. Vaida-Voevod, Teodor Mihali, Iuliu Maniu etc., curajul manifestat de aceştia în lupta pentru realizarea idealului de unitate naţională este binecunoscut. Programul ideologic al ziarului, prin care echipa redacţională îşi exprima crezurile, apărea în primul număr sub titlul *Către români!*, afirmând deschis lupta pentru promovarea ideii de unitate naţională: „deşteptarea şi întărirea conştiinţei naţionale prin luminarea sufletelor asupra marelui adevăr că drepturile naţionale sunt condiţiunea neapărat necesară pentru progresul economic şi cultural". Ziarul urmărea să concentreze în jurul lui acele spirite curate ale jurnalisticii române, dominate de „cel mai reductibil spirit de solidaritate naţională" pe care să aibă curajul de a-l exprima în articolele lor. Această publicaţie reprezenta instrumentul prin care Partidul Naţional Român îşi promova ideologia, o publicaţie puternică, „capabilă să ducă

[15]Bernard Raquin, *Marile manipulări din epoca modernă*, Pro Editură şi Tipografie, Bucureşti, 2007, p. 11.
[16]Jean-Noel Jeanneney, *O istorie a mijloacelor de comunicare*, Institutul European, Iaşi, 1997, p. 127.
[17]Călin Hentea, *150 de ani de război mediatic. Armata şi presa în timp de război*, Nemira, Bucureşti, 2000, p. 40.
[18]Bogdan Teodorescu, *Cinci milenii de manipulare*, Tritonic, Bucureşti, 2007, p. 247
[19]Vasile M. Theodorescu, *op. cit.*, p. 84-85.
[20]Dan-Simion Grecu, *Cenzura corespondenţei poştale în spaţiul românesc (1914-1946)*, în Marian Petcu (coord.), *Cenzura în spaţiul cultural românesc,* Ed. Comunicare.ro, Bucureşti, 2005, p. 369-374.
[21]Eugen Simion *et.alli*, *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 676.

lupta de revendicare naţională."[22] Redacţia a avut mereu în vedere acest legământ de credinţă, transmiţând cititorilor, în pofida cenzurii, mesaje de încurajare, de păstrarea vie a speranţei, devenind astfel liantul între ardeleni şi liderii de opinie, respectându-şi promisiunea făcută cititorilor. Demonstrând o mare capacitate de a utiliza contexele conflictului militar, eludând astfel vigilenţa cenzorilor, redacţia reuşeşte să publice un apel la deşteptare naţională, oferind exemplul sau si altor state, precum Franţa, Italia sau chiar Imperiul German. Apelul, publicat pe pagina întâi, venea de la Bucureşti, un motiv în plus ca ardelenilor să li se transmită că forurile decizionale din Vechiul Regat susţineau ideea unităţii tuturor românilor. Era momentul mult aşteptat, când „slăbiciunile nu mai sunt iertate. Se cere neamului românesc o clipă de energie, o clipă în raport cu eternitatea, i se cere să voiască, i se cere să poată, pentru că de aici încolo în adâncimea veacurilor să fie mare, să fie tare, să fie liber şi stăpân pe ursita lui". Era momentul mult aşteptat care trebuia însă planificat cu precauţie, fără a uita nicio clipă că exista o unitate sufletească care nu putea fi distrusă[23]. Era o efervescenţă spirituala care putea fi cu greu controlată de autorităţile maghiare. Organizarea unui congres al diasporei s-ar fi putut transforma într-o problema majoră pentru autorităţile maghiare datorită schimburilor de idei, însă războiul şi mobilizarea probabil că au făcut ca la eveniment să participe mai mult liderii de opinie. Un articol informativ cu privire la acest congres, în care era deplânsă soarta românilor din Basarabia, creează contextul ideal pentru reafirmarea solidarităţii naţionale[24]. Chiar şi la 25 de ani de la trecerea în nefiinţă a lui Vasile Alecsandri, cuvintele poetului aveau darul de a face să tremure de emoţie inimile românilor deoarece „El e poetul Unirii, pe care a servit-o cu credinţă. [...] prin naţionalismul său înflăcărat, el a fost aceea ce este, prin afirmarea ideii naţionale, el a devenit reprezentantul poporului. [...] Pentru noi Alecsandri înseamnă: unire, latinitate, românism, încrezător în tăria neamului, respingere hotărâtă a străinilor, care tind să ne copleşească".[25] Datorită încrederii pe care ardelenii o acordau reprezentanţilor armatei, ofiţerii gărzii naţionale din Bihor au fost îndemnaţi să le vorbească ţăranilor explicându-le necesitatea unirii cu România: „Cuvintele lor alese de-o pricepere firească şi scăldate într-o inimă caldă de român au îndreptat voinţele diferite spre idealul nostru măreţ: unitatea politică a tuturor românilor."[26] Momentele istorice prin care trecea naţiunea română erau catalogate de către prim-ministru român Ion I. C. Brătianu, ca „cele mai covârşitoare clipe a istoriei lui". Negocierile dificile pe care trebuia să le conducă îi încărcau sufletul şi ar fi dorit să poată împărtăşi şi celorlaţi informaţiile şi demersurile pe care le făcea: „nimeni nu este mai dogorât ca el de setea de a spune într-o zi toate tainele diplomatice şi greutăţile cu care a luptat".[27] Punând în balanţă unitatea sufletească a unui popor şi puterea economică a acestuia, prima va fi determinantă în conturarea destinului unei naţiuni: „Uităm însă că încăierările armate sunt numai episoade în viaţa popoarelor, că însăşi soarta unui popor atârnă de o mulţime de alţi factori şi că dacă în lupte forţa rămâne deasupra în însăşi viaţa omenească rămân conducătoare şi biruitoare puterile sufleteşti ale popoarelor. [...] Popoarele nu mor din voinţa şi sila altor popoare mai mari, ci mor atunci când ele siluesc natura."[28] Din fericire ziaristul considera că poporul român nu se încadrează în categoria popoarelor care vor muri, cel puţin nu curând, deoarece noi „n-am desconsiderat factorii de

[22]I. Hangiu, *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicţionar cronologic 1790-2007*, vol. I, 18 februarie 1790-decembrie 1916, comunicare.ro, Bucureşti, 2008, p. 759-764.
[23]C. Bacalbaşa, *Avântul nostru*, în *Românul*, an V, 9 martie (24 februarie) 1915, nr. 43, p. 1.
[24]Sa, *Solidaritatea naţională*, în *Românul*, an V, 7-20 martie 1915, nr. 53, p. 1.
[25]*Marele naţionalist Alecsandri*, în *Românul*, an V, 23 august-5 septembrie 1915, nr. 183, p. 4.
[26]Tr. Mager, *E timpul faptelor*, în *Românul*, an VII, 15-28 decembrie 1918, nr. 40, p. 2.
[27]*România nevoită să părăsească neutralitatea. Cele mai covârşitoare clipe ale neamului românesc,* în *Românul*, an V, 14 - 27 noiembrie 1915, nr. 249, p. 3.
[28]*Cum mor popoarele*, în *Românul*, an VI, 22-7 februarie 1916, nr. 29, p. 1-2.

ordin sufletesc, nu ne-am părăsit credinţa, obiceiurile, onestitatea, n-am întunecat principiul dreptăţii, n-am lăcomit la ceea ce-i al altuia. [...] Până când sufletul neamului nostru nu e necorupt, până când sămânţa distrugerii nu va încolţi din noi înşine, nu avem pentru ce ne teme de viitor."[29] Astfel de mesaje cu o mare încărcătură patriotică erau publicate periodic, astfel încât ardelenii să nu uite niciodată pentru ce trebuie să lupte. Soarta ţărilor mici a fost întotdeauna aceeaşi, ele depinzând de interesele şi fluctuaţiile statelor mari: „Ţările mici ştiu acum că interesele lor numai atunci şi atât sunt respectate de ţările mari întrucât cadrează cu interesele de viaţă ale acestora. [...] Nimeni nu poate lua în nume de rău si nici nu ia ezitarea ţărilor mici: ele sunt convinse că de interesele lor singure ele pot şi trebuie să grijească".[30]

Fără a ieşi din tiparul presei epocii *Românul* publică periodic anunţurile autorităţilor, informaţii de interes general, dar şi articole cu privire la acţiunile de caritate menite să ajute familiile celor plecaţi pe front, copiii orfani sau pe soldaţii răniţi. Ziarul face însă ceva mai mult: încearcă să creeze o punte între soldaţii plecaţi pe front şi cei dragi rămaşi acasă. Pentru mulţi dintre cei mobilizaţi era prima experienţă pe care o trăiau departe de casă, într-un mediu ostil, iar publicarea scrisorilor trimise de pe front constituia un refugiu psihologic: făcându-i părtaşi pe cei de acasă, soldatul simţea că exista o speranţă. Pe de altă parte, cei rămaşi acasă înţelegeau că sacrificiul tinerilor ardeleni nu putea si nu trebuia sa fie zadarnic. Dintr-o scrisoare a preotului militar Ştefan Oprean aflăm un amănunt interesant care ne demostrează „libertatea" şi „drepturile" de care se bucurau soldaţii români din armata austro-ungară. Pentru ca scrisorile românilor să fie expediate spre destinatarii lor, acestea trebuiau să fie redactate în limba maghiară: „fiindcă trebuie să scriu în o limbă pe care cei de aici o înţeleg dacă vreau ca să mi se trimită mai departe scrisorile, te salut în limba ungurească."[31] Această situaţie provoca suferinţa soldaţilor, exprimată în poeziile poporale pe care le trimiteau la redacţia ziarului: „Dar nu-i bai că vom cădea/Numai drepturi de-am avea/ [...]/Că noi drepturi nu avem,/Şi pentru ele luptăm/[...]/Să ne dea drepturi la sat,/Să-nvăţăm noi româneşte,/Cum inima-n noi doreşte..."[32] Prin publicarea acestor detalii legate de dragostea faţă de limba română ardelenii erau încurajaţi să creadă şi să îşi dorească realizarea unei uniuni a tuturor românilor.

Începând cu Primul Război Mondial se pot identifica două tipuri de jurnalişti: de teren şi de „castel", primii având rolul de a transmite informaţiile, care apoi sunt prelucrate şi sintetizate de cea de-a doua categorie[33]. Din acest punct de vedere ziarul *Românul* a avut doar jurnalişti de „castel", bine documentaţi care traduceau articole din presa străină. Cele mai numeroase preluări din presa străină aparţin periodicelor din Germania, Austria şi Ungaria, constituind o dovadă a manipulării şi a propagandei din acea perioadă. Lipsa corespondenţilor de teren a creat însă un neajuns: informaţiile privitoare la desfăşurarea operaţiunilor militare erau, în majoritatea cazurilor, publicate cu întârziere, pierzându-şi astfel valoarea. Mai mult chiar, datorită cenzurii şi a restricţionării accesului la teatrele de operaţiuni, informaţiile pe care le primeau erau de multe ori trunchiate, oferind o imagine deformată. Existau desigur şi alte cauze, precum defincienţa în aprovizionarea cu materie primă sau cenzura. Paginile ziarului sunt adesea aglomerate de rapoarte oficiale şi de diferite comunicate utile cetăţenilor. Aşa cum remarca şi Sextil Puşcariu acestea „erau atât de măiestrit ticluite, încât din ele aveai impresia că eşti victorios chiar şi când mâncai bătaie. Apoi venea parafrazarea lor, explicarea lor în articole de fond. De câte ori armatele austro-ungare învingeau, nu lipseau hărţile, de

[29]*Cum mor popoarele*, în *Românul*, an VI, 23-10 februarie 1916, nr. 30, p. 1-2.
[30]*Ţări mici şi ţări mari*, în *Românul*, an VI, 24-11 februarie 1916, nr. 31, p. 1-2.
[31]Ştefan Oprean, *Din tabără*, în *Românul*, an IV, 3-16 august 1914, nr. 171, p. 5.
[32]*Când pleacă poporul la război*, în *Românul*, an IV, 23 august -5 septembrie 1914, nr. 184, p. 4.
[33]Călin Hentea, *op. cit.*, 2000, p. 9.

câte ori mâncau o bătaie, nu lipseau explicaţiile”[34]: „situaţia în partea vestică e schimbătoare, dar favorabilă”; trupele austro-ungare care au luat ofensiva în partea de nord sunt consistente şi înaintează victorioase”[35] sau prezentarea lui Paul Hinderburg, un strateg cu un „talent sclipitor”, unul dintre „cei mai viguroşi, mai desăvârşiţi reprezentanţi ai naţiunii germane.”[36] Întotdeauna se utilizau adjective la gradul superlativ. Alte exemple sunt cele care descriu succesele înregistrate de armatele Puterilor Centrale: „coloanei noastre ce înaintează în sectorul din mijloc al Carpaţilor păduroşi i-a reunit ieri să câştige teren şi a capturat câteva sute de ruşi” sau „Atacurile francezilor înoite la Perthes le-am respins având duşmanul pierderi.”; „Afară de aceasta mai merită să fie remarcat că în Vosgii de mijloc trupele de ski au dat prima lor luptă împotriva vânătorilor francezi. Lupta a fost pentru noi favorabilă.”[37] Din categoria comunicatelor oficiale menţionăm anunţurile cu privire la mobilizare[38], decoraţiile obţinute de soldaţii români care apar la rubrica „Eroii noştri”[39], lista persoanelor rănite[40], facilităţile acordate de autorităţi familiilor soldaţilor etc. Publicate fără niciun fel de comentariu din partea redacţiei par mai curând ştiri impuse de propagandă. Remarcăm că, dacă la început titlurile comunicatelor erau neutre, ulterior mobilizarea soldaţilor era considerată o jertfă, un sacrificiu.

O analiză a articolelor publicate în paginile ziarului ne dezvăluie că există câteva mari categorii de informaţii: generale, legate de război, informative şi educaţionale. Informaţiile legate de mersul războiului erau de cele mai multe ori prezentate fără ca reporterul să intervină, dovadă a prezenţei cenzurii. Se publicau frecvent articole în care se elogiau calităţile şi reuşitele armatei austro-ungare. Pe de altă parte, se publicau articole în care se lăudau curajul şi loialitatea soldaţilor români pe câmpul de luptă, eroism pentru care erau recompensaţi cu diferite distincţii militare. Elogiul curajului soldaţilor români era făcut atât de români, de germani si de austrieci, dar nu şi de maghiari. Contribuţia detaşamentelor româneşti era adusă la cunoştinţa publicului chiar de către un preot militar care descrie curajul de care au dat dovadă soldaţii regimentului 64 care „luptă cu cea mai mare vitejie”: „Comandanţii regimentelor româneşti sunt cu toţii pe deplin mulţumiţi cu ţinuta românilor noştri şi la orice ocaziune îşi exprimă mulţumirea şi recunoştinţa lor.”[41] Colonelul Franz Wallner recunoştea curajul şi devoltamentul ardelenilor: „prin actele voastre de eroism aţi stors admiraţia superiorilor voştri şi aţi silit duşmanul să respecte vitejia voastră”.[42] Un argument în acest sens sunt articolele în care se critica atitudinea autorităţilor vizavi de dorinţele soldaţilor de a avea aproape tricolorul românesc, considerat desigur o ameninţare

[34]Sextil Puşcariu, *op. cit.*, p. 16.
[35]*Situaţia armatelor noastre*, în *Românul*, an IV, 21 august-3 septembrie 1914, nr. 182, p. 3.
[36]*Hindenburg*, în *Românul*, an IV, 7-20 septembrie 1914, nr. 196, p. 2.
[37]*Războiul. Telegrame oficiale*, în *Românul*, an V, 6 februarie (24 ianuarie) 1915, nr. 19, p. 3.
[38]*Glotaşii asentaţi în 1915*, în *Românul*, an V, 9 martie (24 februarie) 1915, nr. 43, p. 4; *Mobilizare generală*, în *Românul*, an IV, 20 iulie- 2 august 1914, nr. 159, p. 3; *Plecarea ostaşilor*, în *Românul*, an IV, 20 iulie-2 august 1914, nr. 159, p. 4; *Jertfa românilor pentru tron şi patrie!,* în *Românul*, an V, 7-20 martie 1915, nr. 53, p. 2-3; *Jertfa românilor pentru tron şi patrie!,* în *Românul*, an V, 14-27 martie 1915, nr. 59, p. 2.
[39]*Eroii noştri*, în *Românul*, an IV, 5-18 octombrie 1914, nr. 219, p. 6; *Ca să se ştie, în Românul*, an V, 6 februarie (24 ianuarie) 1915, nr. 19, p. 1.
[40]*Lista soldaţilor români răniţi şi căzuţi pe câmpul de război*, în *Românul*, an IV, 9-22 noiembrie 1914, nr. 222, p. 4; *Lista bolnavilor şi răniţilor*, în *Românul*, an IV, 6-19 septembrie 1914, nr. 195, p. 3; *Lista soldaţilor români răniţi şi căzuţi pe câmpul de război*, în *Românul*, an IV, 9-22 noiembrie 1914, nr. 222, p. 4.
[41]*Ca să se ştie*, în *Românul*, an V, 6 februarie (24 ianuarie) 1915, nr. 19, p. 1.
[42]Franz Wallner, *Către eroii regimentului nr. 33 din Arad*, în *Românul*, an V, 14- 27 martie 1915, nr. 59, p. 1.

deoarece drapelul reprezenta o „mărturie de nemărginită dragoste ce leagă pe voinicii noştri de steag, simbol al sufletului şi pământului românesc". Existau situaţii în care comandanţii nu le dădeau voie soldaţilor să îl arboreze, soldaţii adresându-se redacţiei pentru ca aceasta să intervină pentru soluţionarea problemei lor[43]. De aici reiese încrederea acordată ziarelor şi rolul pe care acestea îl ocupau în viaţa ardelenilor. Este destul de dificil ca atunci când analizezi articolele să faci deosebirea dintre o ştire, o informaţie obiectivă şi una de propagandă, să deosebeşti obiectivitatea de manipulare, deoarece tocmai în acest lucru constă o manipulare reuşită[44].

Deosebit de interesante sunt articolele având un caracter educativ. Populaţia era informată nu doar cu privire la ultimele tehnici militare, precum submarinele[45] sau radarul[46], ci şi cu privire la igiena personală sau istorie. Un articol cu subînţeles care a scăpat cenzurii şi prin intermediul căruia autorul îşi manifestă speranţa că acest război va aduce popoarelor care au trăit până atunci „în greu năcaz şi beznă adâncă [...] o neţărmurită libertate". Poporul român din Transilvania trăise până atunci în întuneric –„Domn, despot peste poporul ăsta a fost Întunericul" –, astfel încât acum autorul se ruga ca Dumnezeu să aducă „minunea asta printre noi şi-ţi vom ridica altare în sufletele noastre, zi de zi vom aduce ofrande..."[47] O particularitate a articolelor publicate în *Românul* constă în prezentarea realităţilor dramatice ale războiului realizată prin descrieri plastice care lasă puţin loc imaginaţiei. Cititorul era astfel imersat în cruda realitate a câmpului de bătălie, participa alături de soldaţi la confruntările militare, suferea atunci când aceştia îşi pierdeau camarazii de luptă: „zburau grenadele dezrădăcinând copacii de la marginea şoselelor [...] stâlpi de fum se ridicau pretutindeni pe câmpii în care nu se zărea fiinţă omenească, nori de şrapnele pluteau pe cer, foc ieşea din acoperişuri, în pivniţe se ghemuiau femei şi copiii ce plângeau, răniţi pe care medicii îi bandajau. [...] regimente tinere [...] băieţi de 19 ani care erau numai de trei zile în tranşee care înaintau în rânduri dese şi cădeau ca spicele sub seceră." (Fromelles, Aubers, Posthubert, Givency sau Loos peisajul este acelaşi)[48]. Articolele, anunţurile şi comunicatele oficiale formează un tablou creionat în culori vii a unei epoci dominate de mari tensiuni politice, sociale, economice, de reaşezare a mentalităţilor, ne ajută să înţelegem şi să pătrundem în universul epocii, să îl vedem aşa cum a fost el perceput şi trăit de către predecesorii noştri. Perioada tensionată şi-a pus amprenta asupra tipologiei articolelor şi a conţinutului acestora.

Bibliografie

Cărţi

Clark, Charles Upson, *United Roumania*, Dood, Mead and Company, New York, 1932.

Domenach, Jean-Marie, *Propaganda politică*, Institutul european, Iaşi, 2004.

Gusti, D., *Sociologia naţiunii şi a războiului*, Editura Floare Albastră, Bucureşti, 1995.

Hangiu, I., *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicţionar cronologic 1790-2007*, vol. I, 18 februarie 1790-decembrie 1916, comunica.ro, Bucureşti, 2008.

Hentea, Călin, *150 de ani de război mediatic. Armata şi presa în timp de război,* Nemira, Bucureşti, 2000.

[43]I. Săiesti, *Încă un steag a plecat*, în *Românul*, an IV, 13-26 septembrie 1914, nr. 200, p. 2.
[44]Călin Hentea, *op. cit.*, 2000, p. 142.
[45]*Submarinul în luptă*, în *Românul*, an IV, 16-22 septembrie 1914, nr. 202, p. 2.
[46]*Microfoanele*, în *Românul*, an VI, 8 februarie-26 ianuarie 1916, nr. 19, p. 1.
[47]I. Săgeată, *Raze de soare*, în *Românul*, an IV, 9-22 noiembrie 1914, nr. 222, p. 1.
[48]Bernhard Kellerman, *Bătălia de la Loos*, în *Românul*, an V, 10 - 23 octombrie 1915, nr. 221, p. 1-2.

Hentea, Călin, *Arme care nu ucid*, Nemira, Bucureşti, 2004.

Iorga, N., *Transilvania V. Viaţa românească în Ardeal*, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2008.

Jeanneney, Jean-Noel, *O istorie a mijloacelor de comunicare*, Institutul European, Iaşi, 1997.

Lupaş, Ioan, *Contribuţii la istoria ziaristicei româneşti ardelene*, Ed. „Asociaţiunii", Tiparul Tipografiei Poporului, Sibiu, 1926.

Petcu, Marian, *Cenzura în spaţiul cultural românesc*, Ed. Comunicare.ro, Bucureşti, 2005.

Puşcariu, Sextil, *Memorii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Raquin, Bernard, *Marile manipulări din epoca modernă*, Pro Editură şi Tipografie, Bucureşti, 2007.

Simion,Eugen *et.alli*, *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.

Tăslăuanu, Octavian C., *Trei luni pe câmpul de răsboi. Ziarul unui român, ofiţer în armata austro-ungară*, Depozitul general: Librăria Stănciulescu, Bucureşti, 1915.

Teodorescu, Bogdan, *Cinci milenii de manipulare*, Tritonic, Bucureşti, 2007.

Theodorescu, Vasile M. ,*Transilvania sub maghiari şi români. Documentarea istorică a exerciţiului dreptăţii româneşti şi maghiare pe tărâmul cultural, naţional, social, politic, economic şi legislativ*, Monitorul oficial şi Imprimeriile statului, Imprimeria naţională, Bucureşti, 1941.

Periodice

Gazeta Transilvaniei, nr. 197, 21 septembrie/04 octombrie 1916.

Românul, 1914-1918.

ALCHEMICAL INTERFERENCES IN LIVIU GEORGESCU'S POETRY

Ștefan Mihai SEBESI-SÜTÖ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Abstract: Seen as an unusual writer, Liviu Georgescu writes his poems in an apocalyptical manner due tu his flashing visionary which reveals several conections with the lost science of alchemy. From this point of view, in an universe where everything seems to be utterly disintegrated, Liviu Georgescu looks for salvation and purification through his verse linked to the alchemical principles of nigredo and albedo.

Keywords: Alchemy, poetry, Liviu Georgescu, albedo, nigredo.

Catalogat drept un „scriitor atipic" de către Nicolae Manolescu, Liviu Georgescu își așterne versurile într-un univers poetic apocaliptic din care transpar viziuni fulgurante, dezvăluind poeme care par a fi țesute pe un fond alchimic, într-o continuă pendulare între starea de nigredo, respectiv albedo. Din acest unghi s-ar părea că alchimia încă frământă gândirea umană întrucât „tot ceea ce ține de alchimie mereu ridică întrebări."[1]

Poet cameleonic datorită pluriperspectivismului ce-i conturează profilul (să nu uităm că Radu G. Țeposu l-ar fi catalogat drept neoexpresionist, Gheorghe Grigurcu vedea în figura poetului un suprarealist etc.) Liviu Georgescu impune încă din volumul *Solaris* (Universalia Publishing House, 2002) un anumit scepticism al ochiului ce vede lumea, ba mai mult, care acaparează pe lângă universul material și universul moral în care îngerii sunt văzuți pe moarte, simțurile dereglate, lumina devenind captiva unui sarcofag. Ne vedem astfel martorii unui declin existențial în care negrul „E mama ce ne îmbrățișează pe toți"[2](*Cântarea*), ce ia în stăpânire toate ariile realului mortificând, descompunând materia, dar prin care se va oferi șansa regăsirii Absolutului, adevăratul ideal spre care tinde poetul.

Negrul e totodată culoarea simbol a primei etape alchimice în procesul de obținere a Marii Opere. E principiul fără de care purificarea n-ar putea să aibă loc. Moartea, negreala sau opera de negru are sarcina să realizeze, în fond, o deschidere, o eliberare, „și astfel nefasta sa putere de descompunere și de disoluție va fi captată în folosul cel mai sublim dintre procesele Vieții"[3]. Trecerea dinspre nigredo spre albedo în interpretare alchimică, adică „eliberarea de orice corupție a corpului calcinat, pârjolit, presupune o metamorfoză și o renaștere pentru ca în opera de albedo să se producă *illuminatio,* căci dacă nigredo este moarte, putrefacție sau disoluție, revelația apare la sfârșitul lui nigredo, în momentul în care începe albedo"[4], traseu purificator dinspre moarte înspre eliberare, regăsire, iluminare.

Iată traseul alchimic presupus de poeziile georgesciene ce așternmiza purificării pe un ton calcinant odată cu asumarea „golului existențial pe fondul unei umanități uniformizate, amestec al vocilor îmbătate de puterea uitării"[5], dar prin care se va întrevedea mereu „o conștiință a unei densități ontologice pozitive (*singura indecizie e lumina care ne va umple ochii./ E viața care umple această incintă ascunsă – Pătratul ascuns*) întrucât într-o lume în

[1] Pierre Laszlo, *Ce este alchimia?,* Ed. Corint, București, 2004, p. 5.
[2] Liviu Georgescu, *El*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2010, p. 17.
[3] Teilhard de Chardin, *Mediul divin,* Ed. Herald, București, 2007, p. 79.
[4] Carl Gustav Jung, *Psihologie și alchimie*, Ed. Teora, București, 1998, p. 208.
[5] Alexandru Cistelecan, *Atelier de lectură. Zoom in: Liviu Georgescu*, Ed. Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011, p. 54.

care timpul, ordinea și credința sunt aruncate în derizoriu, asistăm la sfioase încercări de înălțare."[6]

Am putea spune că poezia georgesciană devine expresia amputării printr-un gest salvator, volumul *El* dezvăluind intenția poetului de a oferi o șansă redempțiunii, de atingere a Absolutului odată cu eliberarea de sub jugul existenței carcerale, aproape fiecare poem prilejuind învăluirea în lumină a rănilor provocate de necroza ce încearcă să ocupe un vast spațiu poetic explorat de L. Georgescu. Suntem îndreptățiți să credem că, la fel cum Al. Cistelecan subliniază în postfața volumului *Katanamorfoze*, „viziunile sau vedeniile au în poeziile lui Liviu Georgescu un ritm și temperatură, ele propun o imagine inflamată și rulează în montaj catastrofic de secvențe, în colaje de fulgurații, totul prăvălindu-se ca într-o cascadă sufocantă de imagini ale angoasei de care ființa umană nu poate scăpa." Și tocmai din acest motiv, credem noi, se propune la finalul majorității poemelor sale o imagine izbăvitoare, fie că e vorba de lumina unui înger sau de razele soarelui, fie de lumina lunii (elemente des întâlnite în alchimie), ce conturează procesul de purificare prin adâncirea întunecimii din care apoi răzbate salvarea, în consecință, revelarea lui albedo din nigredo. Astfel, scrisul lui Liviu Georgescu devine un spațiu ce presupune o renaștere, cu toate că ceea ce-i este specific e nemișcare, disoluție, învăluire în negru. Iar așa cum precizează Alina Pătraș în postfața volumului *Mesagerul,* poemul georgescian „dezlănțuie proliferarea unui soi de hologramă care propagă printr-un registru grav dorința de salvare din tenebrele realității". Ca o consecință, moartea și scenariul apocaliptic nu vor ascunde decât deschiderea spre sublimare de care vorbesc alchimiștii, căci „Jumătate și întreg, jocurile întrepătrunse/ ale nopții,/ contururi desfrunzite printre limbaje neînțelese,/ străpunse de razele lunii,/ de imaginea *soarelui* mereu înnoit/ pe luciul unei oglinzi uriașe./ Viață și moarte – orhideea se scutură în memorie,/ cenușiul – haos între *alb(*edo*)* și *negru (*nigredo*),* petale amare, verzi, îndoliate,/ și dincolo de limite, dorurile dezvelite. (…) În pietre mă uit, în pietre te văd, în pietre am trecut/ înlănțuiți către fumul depărtării, oglindind adevărul/ *purificarea*, *iluminarea*, *unirea (Jumătate și întreg).*"[7]

Într-un alt volum încă din titlu poetul ne pune față în față cu principiul care guvernează asupra poeziei sale (cel puțin în cele două volume discutate), *Katanamorfoze*-le dezvăluind aceeași dublă acțiune alchimică: relevarea unei purificări (catharsis) pornind dintr-un registru grav, himeric (anamorfoza), volumul nereprezentând altceva decât un manuscris pe fondul căruia se întrevede un alt fel de scriitură, luând forma unui palimpsest pe textura căruia se va vedea mereu nu o mortificare, ci o iluminare oricât de sumbra ar fi viziunea.

Iar poemul *înviere* ni se pare construit ca „o relaţie neîntreruptă şi continuă între *nigredo* şi *albedo*, o decreaţie necesară pentru ca metamorfoza sa fie posibilă. Astfel, transformarea lui *nigredo* în *albedo* presupune necontenit o metamorfoză, o transformare a sfârşitului în început, a morţii într-o re-naştere."[8] Nu credem că întâmplător Liviu Georgescu şi-a numit poemul cu care-și închide volumul *înviere* pe măsură ce ideea unei lumi desacralizată și aruncată în tenebrele suferinței și a morții persistă în lirismul său, ci mai degrabă pentru a sublinia tocmai acest traseu ascendent dinspre moarte înspre viață sau înviere, dinspre sfârșit înspre un nou început, dinspre Omega înspre Alfa. Iar acest poem georgescian spune mai multe decât vrea să spună poetul, căci „poemul se desface pe măsură ce se face, își spune propria exfoliere cu fiecare cuvânt care se de-zice, căci moartea are în fond sarcina de a realiza o nouă deschidere"[9], conturând teoria lui C. G. Jung din *Mysterium Coniunctionis.* Astfel, transformarea lui *nigredo* în *albedo* presupune necontenit o

[6] Alexandru Cistelecan, *op.cit*., pp. 54-55.
[7] Liviu Georgescu, *op.cit.*, p. 89.
[8] Dorin Ștefănescu, *Înțelegerea albă,* Ed. Polirom, Pitești, 2012, pp. 202-204.
[9] *Ibidem.*

metamorfoză, o transformare a sfârşitului în început, a morţii într-o re-naştere. Pornind pe acest traiect, nigredo presupune putrefacţie, disoluţie, moarte, pentru ca mai apoi să se ajungă la starea de albedo unde se produce iluminarea."[10]

Progresiv, totul devine moarte în poem. Imaginea primă desprinsă înfăţizează un moment apăsător prin „noaptea roşie" ce în expresie populară îşi găseşte echivalent într-o nopte a necazurilor, a sângelui vărsat în luptă, noapte în care „vântul saltă prin strai de-ntuneric,/ lovea copacii cu grindini, bezmetic,/ răgea negru-n simţire". Chiar şi cromatic peisajul este unul dominat de-ntuneric, aici *zăpada, luna,* şi *steaua* nemaiavând puterea să trimită, în regim cromatic, la ideea salvării fiindcă „Sub zăpadă stau morţii fără cununi./ Pe lâncezi viole, luna golită apune./ Steaua strălucind, odată, pe strune,/ se stinge acum în cântec de jale,/ şi nu mai poţi să-l îngâni,/ să treci nevăzute hotare." Totul devine descompunere, inexistenţă, poemul reliefând cu exactitate teoria lui C. G. Jung întrucât treptat moartea şi dominanţa statică ia în stăpânire totul, producând pretutindeni nemişcare, conturându-se astfel ceea ce presupune nigredo, anume descompunerea treptată şi totală: „Prietenii-au murit, iubirea a murit./.../ Păsările s-au exilat într-o groapă la marginea lumii/ prin sufletele celor morţi/.../ prin gura de fum a gutuii, prin ţâţa lăsată a prunii,/ prin stelele căzute grămezi." pentru ca până şi universul să ofere doar arome amare: „Pereţii caselor s-au rupt/ şi intră frigul din univers/ cu răşinile groase din care hoinarii au supt/ arome amare şi gândul pervers." iar într-un final nemişcarea să învingă până şi timpul, universul pârjolit reliefând starea finală în procesul de calcinare: „Toate şi tot se uscă/ ca o coajă de nucă/ cu miezul amar,/ năclăită în var,/ şi setea umple gâtlejuri/ (...) Nici cheia nu mai intră în lacăt/ şi totul se opreşte pe buza timpului strivit/ pe bolţile înţepenite în vid." Din senin însă, odată ce totul a devenit calcinat, nefasta putere de descompunere şi disoluţie va fi captată în folosul operei de alb în care se petrece iluminarea, la fel cum se întâmplă pe parcursul poemului georgescian: „Din senin, semnele cereşti mă atingeau cu aripa în treacăt/şi giulgiul albit cu firul de har/ renaşte din inima sângerândă în jar./ Fluviul trece prin somn cărând la vale/ cioburi şi seceri şi oale/ valurile cresc prin creştetul moale,/ prin verdele pur, aprins în iubire,/ şi mă-nalţă la cer cu uimire." Observăm acum întreaga mişcare de calcinare-sublimare, care odată cu atingerea ultimului stadiu în procesul de disoluţie, îşi schimbă traiectul. Nu mai surprindem o mişcare descendentă, ci una în sens opus, al ascendenţei, al înălţării, până în momentul în care totul înseamnă din nou viaţă, aşa cum se întâmplă în finalul poemului când „În pământ s-a trezit (până şi) mama din morţi/ Capetele sfinţilor au apărut săpate în porţi / de o mână străină, / cu dalta, cu viaţă, cu lumină."

Fost participant al Cenaclului de Luni, Liviu Georgescu transmite prin poeziile sale mult mai mult decât ar vrea să spună, poemele sale transfigurând nu o lume, un univers închis, ci mai degrabă o deschidere spre iluminare, spre atingerea Absolutului odată cu conştientizarea declinului existenţial în care se angajează, traducând expresia purificării alchimice ca relaţie între alb şi negru. Lirismul său debordează scepticism, traume, angoase terifiante care apoi, văzute ca întreg, devin cadrul fără de care catharsisul existenţial nu este posibil.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Georgescu, Liviu, *El*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2010.
2. Georgescu, Liviu, *Katanamorfoze*, Ed. Brumar, Timişoara, 2012.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. Chardin, Teilhard de, *Mediul divin*, Ed. Herald, Bucureşti, 2007.

[10] *Ibidem.*

2. Cistelecan, Alexandru, *Atelier de lectură. Zoom in: Liviu Georgescu*, Ed. Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011.
3. Jung, Carl-Gustav, *Mysterium Coniunctionis*, I, Ed. Teora, București, 2000.
4. Jung, Carl-Gustav, *Psihologie și alchimie*, Ed. Teora, București, 1998.
5. Jung, Carl-Gustav, *Studii despre reprezentările alchimice*, Ed. Teora, București, 1999.
6. Laszlo, Pierre, *Ce este alchimia?*, Ed. Corint, București, 2004.
7. Ștefănescu, Dorin, *Înțelegerea albă,* Ed. Polirom, Pitești, 2012.

THE ANALYSIS OF SYMBOLS IN *INCANTAŢIA SÂNGELUI*, BY VASILE LOVINESCU

Alina BĂRBUŢĂ
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: We live in a world of signs, where everything can become a sign. Regarding literature, the signs are transformed into symbols. In this paper, I intended to analyze the symbols recurrents in Lovinescu's work literary. So, I will describe the symbols like the blood, the light, the leader etc.

Keywords: symbol, analysis, interpretation, Vasile Lovinescu.

Conform oricărei încercări de definire standard a dicţionarelor explicative, simbolul reprezintă un semn, o imagine sau un obiect, prin care se reprezintă indirect trăsăturile, particularităţile sau caracteristicile unui fenomen, ale unei persoane sau chiar ale unor sentimente. El este o sumă de semne convenţionale, prin care se exprimă sintetic o noţiune, o ideea sau chiar o teorie. Atât în ştiinţă, cât şi în artă, simbolul poate fi descris ca un element expresiv, prin care se sugerează idei, stări de fapt, sentimente, având capacitatea de a înlocui o serie de reprezentări.

Din punct de vedere etimologic, termenul de *simbol* pare să îşi aibă obârşia în tradiţia culturală şi lingvistică greco-latină, căci în ambele limbi, rădăcina cuvântului era aceeaşi, respectiv *simbolum* şi *symbolon*. Însă, de cultura elină, simbolul este mai strâns legat, datorită explicaţiilor semiotice ale termenului ce încorporează în sine şi o istorioară: în Grecia antică, două fragmente desprinse din aceeaşi piesă erau purtate de doi indivizi, purtători ai aceluiaşi legământ, în scop recognoscibil – aceştia se identificau cu ajutorul pieselor purtate care, alăturate, formau un întreg. Astfel, prin extrapolare, simbolul a ajuns metonimie culturală pentru ideea de reîntregire, de formare a unui tot. Altfel spus, istoria simbolului este legată de ideea recuperării unităţii primordiale, cu caracter totalizant. Etimologia culturală a acestuia invocă refacerea unităţii, prin validarea unei alianţe realizate într-o dimensiune abstractă. De aceea, în sfera semantică a simbolului, pot intra unităţi frazeologice, precum: a reuni cele despărţite, *a duce tratative cu cineva, a încheia o alianţă, a căuta să ghiceşti sensul unei enigme*[1]. Aşadar, funcţia iniţială a simbolului era aceea de stabili şi restabili legături între oameni, iar, mai târziu, între om şi divinitate, căci tot ce este sfânt, sacru şi esoteric se poate exprima doar prin intermediul simbolurilor. Se poate demonstra că simbolurile mediază şi formează conştiinţa noastră, condiţionând integrarea noastră în sfera religioasă. Originea simbolurilor, pe acest segment religios, este imanentă actului de meditaţie şi de revelaţie. Cu toate acestea, nu trebuie dusă la extrem asemănarea sacrului cu simbolul, căci acestea nu sunt identice.

Văzut ca o rezultantă a unui întreg şir de coduri şi convenţii, simbolul trebuie analizat atât din perspectivă logică, raţională, cât şi intuitivă, empirică. Astfel, simbolurile ajung să nască alte simboluri, iar acestea vor fi asimilate în funcţie de gradul de culturalizare a zonei geografic-istorice, unde se manifestă fenomenul. Cu cât vor exista mai multe variante

[1] Dittman, Lorenz, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 122.

interpretative ale miturilor, cu atât vor apărea mai multe forme de valorificare a acestora, compatibile cu educaţia morală şi culturală a unui neam.

Unul din textele preponderent vibrante, prin numărul mare de simboluri recurente, este *Incantaţia sângelui*[2], prin care Vasile Lovinescu îşi propune o detaliere a câtorva elemente esoterice din iconografia şi literatura cultă, cum însuşi notează în paranteza explicativă ce urmează titlului – el însuşi cu reverberaţii simbolice.

Cele două substantive comune ce alcătuiesc titlul studiului hermeneutic *Incantaţia sângelui* permit o multiplă interpretare, realizată din unghiuri diferite, în care se află ba cititorul inocent, ba cel competent, ba cititorul pasionat de esoterie,ba cel dominat de o implacabilă stare de blazare. Astfel, despre simbolistica sângelui s-a scris foarte mult nu atât în literatura beletristică, ci în toate acele domenii în care elementul sangvin reprezenta axul central al unei demonstraţii ştiinţifice sau empirice.

Sângele este apanajul vieţii, colorând, la propriu, orice formă animată a Pământului. Element fundamental al ciclului de funcţionalitate organică, sângele este indispensabil dimensiunii existenţiale terestre. De aceea, poate că se cuvine o celebrare a acestuia, într-o încercare a artiştilor de a-i marca importanţa şi tot din acelaşi motiv, V. Lovinescu se gândeşte la o incantaţie a acestuia. Cuvântul *incantaţie* deţine, bunăoară, o încărcătură simbolică aparte, făcând trimitere atât la un act ritualic de celebrare, cât şi la importanţa atribuită acestuia.

Dacă V. Lovinescu îşi numeşte un înteg studiu eseistic, utilizând cele două lexeme pe care le asociază în cadrul aceleiaşi sintagme cu caracter anticipativ, dar şi rezumativ, înseamnă că importanţa acestuia este corelată încercărilor autorului de a revela nişte simboluri complexe, camuflate în stratul esoteric al unei societăţi spiritualizate.

Motivul sângelui devine cu atât mai important pentru Lovinescu, cu cât îi aminteşte de Sfântul Graal, de povestea căruia s-a simţit atras din totdeauna. Dorind să dezvolte valenţele semantice de sorginte sacră ale cuvintelor, Lovinescu îi ataşează substantivului *sânge* regentul *incantaţia*, cu scopul de a volatiliza actul magic ce stă la baza demersului său analitic.

Incantaţie nu înseamnă doar actul cantabil asociat ritualului aferent, ci şi distilarea magiei în plinătatea evenimentelor cotidiene, aşa că o *incantaţie* a *sângelui* se referă la actualizarea mitică a unor elemente simbolice din istoria culturală universală, dar şi *chirurgia estetică* a principalelor tradiţii autohtone.

Tributar crezului său artistic, prin care Vasile Lovinescu înnobilează mitul cu particule hieratice capabile să transceandă o lume devalorizată, simbolologul ascunde în intenţia sa eortul de deconstrucţie a unor principii teoretice de re-cunoaştere a trecutului, spre care se îndreaptă cu evlavia celui care îl socoteşte punctul de maximă sacralitate a oricărei societăţi culturale.Cât priveşte importanţa unui asemenea centru spiritual, saturat de valenţe simbolice şi soteriologice, Lovinescu scria: „*Nu există element mai pozitiv, binefăcător, vital, tămăduitor în viaţa unui popor decât prezenţa în centrul lui ocult, în nodul lui vital, a unui personaj despre care se spune că n-a murit, că, ocult, pătimeşte şi înfloreşte odată cu el. Ştefan cel mare este arhetipul românesc, permanenţa noastră naţională*”[3]. Un spaţiu-simbol, căruia Lovinescu îi acordă o atenţie sporită, este cel al Daciei, în care vede leagănul tradiţiilor primordiale al tuturor popoarelor europene, iar premisa reiese nu atât dintr-un patriotism exacerbat, cât dintr-un silogism raţional, în care calculele istorice şi geografice primează. E drept că, pe alocuri, V. Lovinescu supralicitează importanţa simbolică a moştenirilor spirituale primite de la daci, însă, totodată, hermeneutul încearcă să demonstreze rolul major şi incontestabil al zestrei de la aceştia – este vorba de întreg fondul cultural transmis de-a lungul generaţiilor: religia, magia, credinţele, miturile, riturile, superstiţiile, viziunea despre

[2] Lovinescu, Vasile, *Incantaţia sângelui*, Editura Institutul European, Iaşi, 1993.
[3] Lovinescu, Vasile, *Incantaţia sângelui*, op. cit., p. 23.

lume, organizarea socială şi principalele îndeletniciri ale oamenilor, cum ar fi albinăritul şi păstoritul. Toate aceste indicii ale unei lumi de altădată poartă în sine sâmburele spiritualităţii iniţiatice, relevând nişte mistere care, în opera lui Lovinescu, poartă pecetea simbolului.

Astfel, în *Incantaţia sângelui*, autorul încearcă să clarifice parte din simbolurile iniţiatice ale fiinţei noastre naţionale, referindu-se atât la evoluţia istorică a poporului român, în corelaţie cu marile figuri ce au avut ceva de spus pentru scrierea destinului ţării, cât şi la evoluţia culturală, marcată prin tot felul de fenomene ce se doresc a fi desluşite de către un cunoscător. Astfel, în calitate de hermeneut al istoriei, dar şi al culturii române, Vasile Lovinescu pune sub lupă toate acele aspecte cu statut de simbol sau care se pretează unor interpretări variate, cum ar fi aluziile făcute cu privire la primele loji masonice, la cei mai importanţi iniţiaţi din toate timpurile (ba chiar şi dezvăluiri cu privire la monarhul ascuns – cel despre care se crede că ţine legătura directă cu Regele Lumii – în cazul ţării noastre, ar fi vorba de Ştefan cel Mare), baladele, bocetele, colindele.

Studiul eseistic despre *Incantaţia sângelui* este deschis de un articol în care sunt analizate simbolurile icoanei Arhanghelului Mihail, care vor fi detaliate în volumul *Monarhul ascuns*[4], motivul constituindu-l simpatizarea celor doi. Altfel spus, pornind de la semnificaţiile heraldice ale etimologiei onomastice pentru numele de *Mihail*, respectiv Mikael, care se traduce prin Marele Preot, V. Lovinescu stabileşte o identitate spirituală între cei doi, considerând că în icoana în care este reprezentat arhanghelul Mihail, este disimulată, de fapt, imaginea conducătorului spiritual al ţării noastre, posibil diseminată în figura lui Ştefan cel Mare.

Tot în legătură cu originea dacică a tuturor elementelor constitutive ale planului concret sau virtual al dimensiunii culturale a neamului românesc, Lovinescu explicitează însemnele simbolice din icoana arhanghelului Mihail aducând în discuţie o binaritate dacică: cele două capete de pe umerii lui Mihail nu sunt altceva decât capete de ciobani daci, iar figura regelui din icoană, identificat cu Ştefan, se apropie de cea a lui Zamolxe. Monarhul însuşi are o natură dual, descrisă de V. Lovinescu în felul următor: „*Monarhul ascuns are două feţe: una involutivă, identică cu ocultarea lui, reducerea la un germen în oul lumii, şi una expansivă; faţa impatibilă şi faţa patibilă ca cele două firi ale lui Hristos*”[5].

Entitatea spirituală ce ar putea, prin însumare, să generalizeze virtuţile personajelor iniţiate, de care pomeneşte Lovinescu, este Metraton, adică fiinţa dumnezeiască, recunoscută în aniumite lucrări drept căpetenia îngerilor, care locuieşte în Agartha, acea lume subterană, în care sunt depozitate marile taine ontologice, precum şi adevărurile supreme imuabile.

În acelaşi studiu eseistic, V. Lovinescu se preocupă de simbolistica trestiei de aur, metonimie pentru societăţile franc-masonice, care, la rândul lor, sunt descrise cu ajutorul sugestiei ca nişte instituţii filantropice, cu principalul obiectiv asumat de îndeplinire a unui ideal de viaţă social. Pătrunzând în substraturile esoterice ale conţinuturilor franc-masonice, Lovinescu încearcă să găsească o dezlegare originilor acestora, pe care le consideră drept continuatoare ale breslelor de odinioară. În acest sens, analistul chiar face o trimitere istorică, la momentul din 1717, din Anglia, atunci când, prin fuziunea celor patru loji londoneze, s-a trecut de la masoneria operativă a meseriaşilor şi arhitecţilor, la cea modernă, speculativă, cu tentacule întinse până în timpurile noastre. În acelaşi registru, hermeneutul inserează şi principalele simboluri masonice, respectiv echerul şi compasul. Echerul simbolizează acţiunea omului asupra materiei şi organizarea haosului, în timp ce compasul este simbolul relativului, dar şi al celor două principii apărute din punct, eveniment ce reiterează debutul oricărei manifestări cosmice.

[4] Lovinescu, Vasile, *Monarhul ascuns*, Editura Institutul European, Iaşi, 1992.
[5] Lovinescu, Vasile, *Monarhul ascuns*, op. cit., p. 27.

Într-un alt articol al aceluiaşi studiu critic, V. Lovinescu trece în revistă mai multe simboluri, cu ajutorul cărora proclamă imaginea unui *deus ludens* – acesta fiind, de altfel, şi titlul articolului. De aici aflăm că arborele sefirotic este reprezentarea geometrică a cabaliştilor evrei medievali, prin care se descriau modalităţile în care En Sof (Dumnezeu) se poate manifesta în lumea profană, precum şi despre valenţele simbolice ale caduceului, prin care se înţelege toiagul magic al zeului Hermes, decorat cu doi şerpi încolăciţi, ei înşişi o imagine ofertantă pentru simbolologie. Şi tot în acest fragment, Lovinescu descrie calităţile simbolice ale unui element preferat de către acesta – este vorba de cupa Graalului, cea despre care se ştie că este un vas sacru, în care Iosif ar fi adunat sângele şi apa scurse din rana făcută lui Hristos de lancea centurionului Longin. După legendă, aceasta ar fi folosită şi la Cina cea de Taină – un alt element învestit cu multiple semnificaţii simbolice. Metoda de lucru tipic hermeneutică, proprie analizei întreprinse de Vasile Lovinescu, este foarte bine potenţată de ultimul articol al studiului discutat, şi anume *Consideraţii asupra ultimelor devize din „Profeţia Papilor" a Sfântului Malahie*. În cadrul acestui fragment, analistul apelează la o metodă hermeneutică schematizată, prin intermediul căreia el chiar configurează simbolurilor cu ajutorul schemelor şi desenelor. Astfel, cu ajutorul liniilor, cercurilor şi semicercurilor, se obţin figuri geometrice foare reprezentative, ce deconspiră realităţi înţesate de semnificaţii ascunse. De fapt, întregul studiu lovinescian se converește într-o sumă a simbolurilor, prin care autorul încearcă să transfere lumii de azi toate acele particularităţi ale societăţilor ancestrale, protejând, pe de o parte, adevărurile cu valoare iniţiatică, ce, în caz contrar, s-ar disipa în timp, iar, pe de altă parte, valorile lumii actuale care, altfel, s-ar degrada şi mai mult. Aşadar, rolul scrisului lui Vasile Lovinescu este atât de conservare a fragmentelor hieratice aparţinând unei lumi de mult apuse, cât şi de transmitere a lor generaţiilor viitoare, într-un gest de solidaritate cu efortul creator al înaintaşilor, dar şi cu interesul guvernat de pasiunea pentru provocare a contemporanilor. Astfel, importanţa lui Lovinescu este cu atât mai mare pentru cultura română, cu cât el se dovedeşte a fi afiliat mai multor domenii de specialitateşi de cercetare, precum literatura, folclorul, hermeneutica, esoterismul, simbolologia, etnologia, filosofia ş.a.

BIBLIOGRAFIE:

Cojan, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradiţională*, Ed. Lumen, Iaşi, 2002. Dittman, Lorenz, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988. Eliade, Mircea, *Imagini şi simboluri*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994. Lovinescu, Vasile, *Incantaţia sângelui*, Editura Institutul European, Iaşi, 1993. Lovinescu, Vasile, *Monarhul ascuns*, Editura Institutul European, Iaşi, 1992.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***"SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni**.

ION BARBU. THE ROMANIAN POETIC BALCANISM

Maria MOVILĂ (POPA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: This aim of this paper is to highlight the balkanic features of Ion Barbu's oeuvre, culturally orientated to this space. The arguments for this approach are the new thematic orientation along with the oriental imaginary and balkanic atmosphere of the poems included in his antonpannescian cicle. The cicle dedicated to Anton Pann depicts a Romanian world strongly connected to this aboriginal space.

Keywords: balkanism, antonpannescian, pictoresqueness, Death and Sleep, Isarlîk, esoteric, illusion/ reality binary.

Creația lui Ion Barbu este orientată în special înspre spaţiul cultural balcanic. Eugen Lovinescu e de părere că lirica matematicianului a devenit antimuzicală şi s-a autohtonizat pe baza unei incapacităţi primordiale de a ne adapta la civilizația apuseană şi a necesităţii de a reintegra condiţiile vieţii orientale, de fostele raiale turceşti, cu suflet fatalist, cu murdărie pitorească.

„Aliajul de elemente oriental-occidentale impregnează psihologia, mentalitatea şi, corelativ, creaţia artistică a omului din miazăzi de ieri şi de astăzi"[1], scrie Mircea Muthu în *Balcanismul literar românesc*. Pornind de la cercetările sale cu privire la specificitatea dialogului Orient-Occident din spaţiul balcanic, putem identifica aspecte ce ţin de mentalitatea acestui spaţiu de interferenţă a culturilor în creația poetică a lui Ion Barbu.

Numele adevărat al poetului e Dan Barbilian, nume cu care a semnat opera matematică. În anii de școală, înclinația lui Barbu mergea spre matematică, poet a ajuns dintr-o glumă, după cum mărturisește, din ambiția de a-i demonstra colegului și prietenului său, Tudor Vianu că poate să facă și literatură.

Poetul afirma că „mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atât cât poezia amintește de geometrie. Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență".[2]

Debutul literar are loc în 1918, în *Literatorul* lui Alexandru Macedonski, cu poezia *Ființa.* Dar începuturile sale literare se leagă de contactul cu Cenaclul Sburătorul. Lovinescu îl prezintă elogios în paginile revistei ca pe „un poet nou":

„Sburătorul își face o cinste deschizându-și coloanele acestui nou poet, căruia i-am dat numele de Ion Barbu"[3]

Până în 1930 continuă să fie legat de poezie și de viața literară în general. Se face cunoscut prin versuri, articole și interviuri apărute în *Contimporanul, Viața românească,*

[1] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, vol III *Balcanitate şi balcanism*, p. 24.
[2] I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, în Viața literară, an I, nr.36, 5 febr 1927.
[3] *Sburătoru*l, an I, nr.34, 6 decembrie 1919, p.169.

Viața literară. Separat, văd lumina tiparului două volume de versuri, în 1921 *După melci* și în 1930 *Joc secund.*

Înțelegerea poetului asupra a ceea ce trebuie să fie poezia e mai aproape de concepția unor poeți moderni și singuratici ca Mallarmé sau Valéry, decât de concepția generală, impusă de romantism. Poetul a fost dublat de matematician și acest mod de gândire în spiritul abstract al matematicii s-a impus în planul reprezentărilor poetice.

Din acest mod specific de a concepe poezia derivă și originalitatea formulei poetice. Ceea ce reține mai întâi atenția este mobilul, nu foarte obișnuit al lirismului.Starea poetică a lui Ion Barbu nu e provocată de evenimente autobiografice ca iubirea, prietenia, durerea, nici de încântarea în fața peisajului sau de nostalgia copilăriei. Poezia lui e provocată de contemplarea lumii în totalitatea ei, de dorința de comunicare cu Universul în ce are el ca esență, dincolo de înfățișările de suprafață. „Ion Barbu este un poet care-și impune și impune standarde dintre cele mai înalte. Modelele sale nu sunt autohtone, ci europene…caută să se identifice în relație cu marea cultură europeană.”[4]

Ion Barbu a polemizat întotdeauna cu „poezia leneșă”, cu poezia „refuzată de Idee”. Demersul său liric poate fi definit în cuvintele pe care Barbu le spune în interviul cu Aderca, în care vorbește despre Uvedenrode: „o încercare mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Fapt poetic inițial: cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așează, pare-se, toți, urmând un singur instinct, al Cântului, vream să invit poezia noastră.”[5]

Ion Barbu vizează un lirism care se ridică la un stadiu de sinteză a lumii, o „lume a Ideilor.” Într-un alt text teoretic, *Note pentru o mărturisire literară*, poetul afirmă: „Poezia întocmai ca un fenomen fizic participă la misteriosul vieții.*”*[6] Andrei Bodiu e de părere că poezia barbiană nu e o ilustrare a misteriosului vieții, ci o participare la acesta, poetul asumându-și rolul de creator.

Etapele creației barbiliene

Într-un interviu acordat lui Felix Aderca, din 1927, apare ideea că în creația lui Ion Barbu pot fi identificate patru etape: **parnasiană, antonpannescă, expresionistă și șaradistă**. Barbu are câteva precizări de facut pentru fiecare etapă, dar nu face obiecții asupra periodizării.

„Dă-mi voie să întâmpin cu câte o obiecție fiecare din aceste epitete. Parnasiană este prima etapă…Însă Parnasul nu e cuprins tot aici…Legătura dintre această primă fază și a doua? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice.”[7] O Grecie mai directă, de pitoresc și umor balcanic. Ciclul al treilea, expresionist, ar vrea să îl vadă, mai degrabă o incursiune în „sfânta rază a Alexandriei”. În legătură cu a patra etapă, șaradistă, poetul se întreabă dacă nu cumva e numită neinspirat sau răutăcios „șa-ra-dis-tă”, fiindcă „o poezie cu obiect”, i-ar înșela ambiția, el continuând să propună „existențe substanțial indefinite – restrânsele perfecțiuni poliedrale.”[8]

În studiul din 1935, *Introducere în poezia lui Ion Barbu,* Tudor Vianu propune trei etape: **parnasiană, balcanic-orientală și ermetică**. Creația literară a lui Barbu, se întinde pe aproximativ 14 ani, între 1917 – anul elaborării primelor poezii din ciclul „parnasian” – și 1931 – anul publicării ultimei sale opere majore, *Veghea lui Roderick Usher.*

[4] Andrei Bodiu, *Ion Barbu Monografie*, Editura Aula, 2005, p. 9.
[5] Felix Aderca: *De vorbă cu d. Ion Barbu,* în *Viața literară*, an II, nr.57, 15 octombrie 1927.
[6] Ion Barbu, *Note pentru o mărturisire literară*, p.184.
[7] Felix Aderca, *op.cit.*
[8] Felix Aderca, *op.cit.*

Perioada începuturilor se încheie în 1921, cu apariția plachetei *După melci.* Poeziile ciclului *Isarlîk* sunt elaborate în perioada 1921-1924, cu o singură excepție: poezia *Încheiere* e redactată în 1926 și s-ar încadra etapei ermetice. Ciclul *Uvedenrode* cuprinde poezii redactate în perioada 1924-1926, excepție făcând poezia care dă titlul ciclului și care datează din 1921. Prin toate caracteristicile discursului poetic ilustrează cea de a treia etapă a creației lui Barbu, cea expresionistă. Ioana Em.Petrescu nu este de acord cu unificarea pe care Tudor Vianu o face pentru aceste ultime două etape, în *ciclul baladic și oriental,* pentru că spune ea: „mi se pare că există diferențe foarte mari în structura discursului liric caracteristic celor două cicluri."[9]

Poeziile ciclului ermetic aparțin perioadei 1926-1929. Textele publicate după 1930, după apariția volumului *Joc secund* sunt prelungiri ale etapei ermetice (*Text, Regresiv, Încleștări*) sau parafraze, caracteristice pentru ceea ce Ioana Em. Petrescu numește a cincea etapă de creație barbiană(*O înșurupare în Maelstrom, Protocol al unui club Mateiu Caragiale și Vegea lui Roderick Usher*).

Câteva din poeziile primei etape vor fi reutilizate în cuprinsul ciclului ermetic, fapt semnalat de poet pe marginea textelor *Din ceas, dedus* sau *Înecatul.*

Etapa balcanică (antonpannescă)

Etapa balcanică (antonpannescă) e dedicată lui Anton Pann, e o lume românească legată de spațiul autohton, subsumată de Barbu însuși balcanismului, înțelegând prin balcanism un „ultim avatar al spiritului grec"[10], al „unei Grecii mai directe, mai puțin filologice. E vorba desigur de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație. Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roșii – dreapta, justițiara turcime. Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale- solemnă, neașteptată- vizitând întâia dată versurile mele și marcându-le: Moartea și Somnul (*Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus, Cântec de rușine")*[11]

În ciuda aparențelor de pitoresc, de descrieri, Barbu caută arhetipalul, modelul, solidaritatea. „ Prin balcanic trebuie să se înțeleagă o arie culturală mai curând decât geografică. Lumea balcanică e o lume pestriță în care istoria, limba și tradițiile sunt deosebite, dar în care varietatea și antagonismele n-au putut să suprime o puternică infrastructură comună, probabuil datorită substratului traco-elenic și aluviunilor lăsate de o lungă prezență turcească."[12]

Isarlîk este ciclul final al volumului *Joc secund*. Poemul Isarlîk este așezat la mijlocul ciclului, iar dedicația „*Pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann*" reface o legătură cu zona începuturilor literaturii noastre culte. Isarlîk este o cetate imaginară care „poartă numele unei așezări turcești ridicată târziu pe locul istoric al Troiei homerice"[13]. Lumea imaginară a Isarlîkului „se aseamănă cu viziunea lui Bolintineanu din ciclul *Florile Bosforului* și este o lume inventată, paradisiacă, extatică."[14]Andrei Bodiu notează: „Pentru ambii poeți lumea Bosforului și a Isarlîkului nu este privită în antiteză cu vechea Grecie. Și Bosforul și

[9] Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, Casa Cărții de Știință, 2006, p.71.
[10] Ioana Em,Petrescu, *op.cit*., p75.
[11] Felix Aderca, *op.cit*.
[12] Alexandru Ciorănescu, *Ion Barbu Monografie*, Editura fundației Culturale Române, București, 1996, p.135.
[13] Andrei Bodiu, op.cit.,p.26, *apud,* Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk- comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu, Viața românească*, nr.7, 1968.
[14] Andrei Bodiu,*op.cit*., p.27.

Isarlîkul se află în prelungirea acelei lumi. Ambele sunt lumi posibile, valorizate ca spații ale armoniei."[15] Situarea cetății este incertă, coordonatele ei sunt simbolice, nu trebuie căutate în realitate. Cetatea se ridică în mijlocul apelor Dunării: „La vreo Dunăre turcească/ Pe șes veșted cu tutun/ La mijloc de Rău și Bun."

„*Rîu vechi, bun*- devine în varianta definitivă, o indicație topografică fabuloasă, *rîul* se transformă în *Rău*, și din vag geografic, spațiul devine pur simbolic."[16] E lumea în care frumos și urât, durabil și perisabil se întâlnesc.

Toată această lume trăieşte o singură beție a spiritului, a hazului lui Nastratin Hogea. „Ion Barbu este polemic față de imaginea ideală a cetății, îndemnul său adresat „lumii posibile" a Isarlîkului fiind: „Fii un tîrg temut, hilar/ Şi balcan-peninsular", adică o lume de contradicţii vii."[17]. Se descrie universul de bâlci, al iarmaroacelor, al lumii pestriţe balcanice, prin prezenţa lui Nastratin în faţa unui public gură-cască: „Colo cu doniţi în spate/ Asinii de la Cetate/ Gîzii, printre fete mari,/ Simigii şi gogoşari/ Guri cască când Nastratin/ La jar alb topeşte in.// Vinde-n lesă de copoi/ Căţei iuţi de usturoi,// Joacă şi-n cazane sună,/ Când cadâna curge-n Lună." E o imagine orientală, din *O mie şi una de nopţi*, o lume în care mişună negustori de pietre rare, lume aşezată sub semnul cuvântului magic:„ Deschideţi-vă porţi mari!" În finalul poeziei, lumea e scoasă din istorie, din timp, e o lume a contemplaţiei.

„Izolarea Cetății ca spațiu de joc autonom, suficient sieși, gratuit, sustras istoriei, e magistral marcată în secvențele poemului, în care poetul își desfășoară reveria de cetățean al Isarlîkului, adoptându-i perspectiva contemplativă."[18] Se face trimiterea la masacrul grecilor de către turci. Toată această istorie sângeroasă e contemplată, nu e sesizată în latura ei tragică, e văzută în oglindă: „Din zecime în zecime/Taie-n Asia grecime". Gestul asasin se purifică în ritmul pur al unei existenţialităţi.

Poetul va atenua imaginea „slavei stătătoare" prin ultimele două versuri ale poemului: „Când noi, a Turciei floare/ Într-o slavă stătătoare/ Dăm cu sîc/ Din Isarlîk." „A face în ciudă... este forma de a marca diferenţa dintre lumea posibilă a Isarlîkului şi lumea reală pe care nu vrea, nicicum, s-o reflecte".[19]

Ioana Em. Petrescu notează că: „eroul emblemtic al acestui univers în care spasmul morţii întâlneşte hohotul râsului este Nastratin Hogea, şi ivirea lui din apele Bosforului e celebrată în primul poem al ciclului, *Nastratin Hogea la Isarlîk*."[20]

Nastratin refuză comunicarea, făcând un gest emblematic, refuză să se hrănească cu altceva decât cu propriul trup. „Între Nastratin şi lume nu mai există comunicare, tentativa paşei de a-l invita să coboare pentru a se ospăta se dovedeşte un eşec:

Dar ne mâhneşti c-o faţă prea tristă: hai, curând!/Nu sta pe punte, coabe cu pântecul flămând!/ Noi ţi-am adus năutul dorit şi sumedenii/ De roşcove uscate şi tăvi cu mirodenii/ - Coboară, iscusite bărbat şi ia din plin.

Nastratin se autodevoră: „Pic lângă pic, smalţ negru, pe barba Lui slei/ Un sânge scurt, ca două mustăţi adăugite,//Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite/Albiră dinţii-n pulpă intraţi ca un inel.// Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el." Nastratin refuză lumea impură, „fiind singurul reprezentant autentic al Isarlîkului, numai de la el însuşi acceptă daruri."[21]

---

[15] *Ibidem.*
[16] Ioana Em,Petrescu, *op.cit.*, p.76.
[17] Andrei Bodiu,*op.cit.*, p. 37
[18] Ion Pop, *Recapitulări*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997, p.99.
[19] Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.37.
[20] Ioana Em,Petrescu, *op.cit.*, p.77.
[21] Andrei Bodiu,*op.cit.*,p.30, *apud,* Mircea Scarlat,*Istoria poeziei româneşti III,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1986,p.223

„Un alt punct de vedere asupra autodevorării oferă Marin Mincu: «Refuzul lui Nastratin de a coborî şi chiar de a răspunde la invitaţiile îmbietoare ce i se adresează este semnul unui egoism de o factură aparte (...) închiderea în sine a personajului fictiv, care nu poate comunica, prin datul său cu realitatea care îl creează şi de care e despărţit în mod fatal.»”[22] Personajul se autoanihilează şi devine absenţă, iar această experienţă a lui Nastratin Hogea se integrează modernităţii.

După *Nastratin Hogea la Isarlîk*, Ion Barbu aşează poemul *Domnişoara Hus*, realizat sub o altă formă, cu un personaj diferit lui Nastratin, cel puţin în aparenţă. Ne aflăm tot în spaţiul halucinaţiei, în care regulile realităţii sunt încălcate. Domnişoara Hus poartă dedicaţia următoare: „Surorii noastre mai mari,/ Roabe aceleaşi zodii/ Preaturburatei Pena Corcoduşa”. Ion Barbu asociază personajul său cu personajul lui Mateiu Caragiale, Pena Corcoduşa. Ambele sunt supuse aceluiaşi destin existenţial. Domnişoara Hus este fiinţa decăzută, fostă curtezană care trăieşte un moment de transfigurare prin anamneza unei iubiri trecute, printr-un fel de magie, de invocare a unor puteri supraomeneşti.

Nicolae Manolescu „vorbeşte despre nebunia Domnişoarei Hus, notând că «Nebuna descântă stelele ca să-şi întoarcă iubitul de pe celălalt tărâm, în felul în care Baba Cloanţa a lui Alecsandri se deda unui ritual magic asemănător.»”[23]

Poemul vorbeşte de singurătate, iar comunicarea personajului cu lumea se realizează prin „danţ”, în a treia secvenţă *Vaduri şi alaiuri*, armonia dansului tinereţii se transformă într-o goană spre nicăieri: „Mînă tot către Apus! El te schimbă-n humă verde/ El milos de lin şi-a pus/ Mâna-i verde/ Să-ţi dezmierde/ Şi grumajii tăi umflaţi/ Şi picioarele în coji/ Numai noduri, numai dîre/ Unde ani şi ger, răboj/ Încrustară cu satîre”.

Armonia dansului se pierde, la fel şi comunicarea, Domnişora Hus se întoarce spre sine şi rupe legăturile cu oamenii. Secvenţa a patra adânceşte starea de singurătate. „E vorba de o singurătate în pragul morţii, care confirmă „vizita” temelor mari, Moartea şi Somnul, pe carea autorul le evoca în interviul cu Felix Aderca.”[24]

În ultima secvenţă se reface timpul pierdut, dar eşecul e consemnat chiar de la început, pentru că e invocată Zodia. „Zodia le-a predestinat şi pe Domnişoara Hus şi pe Pena Corcoduşa. „Buhuhu la luna şuie/Pe gutuie să mi-l suie/ Or de-o fi perodie/ Buhuhu la Zodie.”[25] Domnişoara Hus, prin acest „descântec” pleacă în căutarea purităţii. Întâlnirea cu cel evocat prin „descântec” marchează sfârşitul poemului: „ De sub nori şi câmpuri – El/ Subţirel,/ văruit în alb de lapte,/ Strigoi/ Rupt din veacul de apoi (...) Hăituit de Miază noapte.”

„Apariţia strigoiului sugerează dispariţia Domnişoarei Hus, trecerea ei pe tărâmul de dincolo (...) Dansul frenetic sfârşeşte în Moarte, personajul se retrage în memorie.”[26]

În poezia *In memoriam,* cetatea Isarlîkului nu mai este aşezată în centru. „*Domnişoara Hus* şi *In memoriam,* fără a ieşi din lumea Isarlîkului, se centrează asupra unor personaje(...)Dacă primul poem evoca tema morţii, al doilea, deşi porneşte de la moarte, moartea câinelui Fox, mută tragicul într-un registru anecdotic.”[27]

Poezia este un elogiu al elementarităţii, Barbu sugerează puritatea fiinţei evocate, la nivelul sugestiei sonore, a muzicalităţii versului. „În *In memoriam* efecte extraordinare scot

---

[22] Andrei Bodiu,*op.cit*.,p.30, *apud,* Marin Mincu*, Eseu despre textualizarea poetică,* Bucureşti,Editura Cartea Românească, 1981, p. 131

[23] Andrei Bodiu,*op.cit*.,p.30, *apud*, Nicolae Manolescu, *Prefaţă la ediţia a doua* la *Poezia română modrnă de la G. Bacovia la Emil Bota*, Bucureşti, Ed.Allfa, 1996.

[24] Andrei Bodiu, *op.cit*., p.34.

[25] *Ibidem*.

[26] Andrei Bodiu, *op.cit*., p.35.

[27] *Ibidem*, p.38.

poetul din fonetică. Nu este în toată literatura română alt exemplu în care din goale sonorități și repetiții, din ciocniri cristaline de sunete, din onomatopee, să rezulte o atât de sugestivă poezie a dimineții de aprilie."[28]

Imaginea câinelui Fox se recompune din amintirile eului, intrarea în lumea posibilă a lui Fox e generată de revenirea primăverii: „Primăvară belalie/ cu nopți reci de echinox,/ vii și treci/ Și-nvii,stafie/ Pe răpusul cîine Fox."

In memoriam este și un poem despre natură, luna aprilie este privită într-un mod foarte original. Poetul inventează sonorități stranii: „Pomi golași și zori de roșuri!/ (E aprilie, nu mai)/ Forfotă de fulgi pe coșuri,/ În cuib fraged: Cir-li-lai./ Fox al meu, îți place, hai?// Cir-li-lai, cir-li-lai/ Precum stropi de apă rece/ În copaie cînd te lai/ Vir-o-con-go-eo-lig,/Oase-ncinse afară-n frig/ Lir-liu-gean, lir-liu-gean/ Ca trei pietre date dura/ Pe dulci lespezi de mărgean." La Ion Barbu natura se convertește în sunete și sunetele, armoniile sonore, generează asociații insolite de imagini. Perpessicius vede în această secvență un „refren onomatopeic al ciripitului păsărelelor."[29] Finalul poemului revine în planul mai general al sonorității pe care poetul le convertește în asociații insolite:„ Nalt, curat sub corn de rai,/ Dezlega-vom:cir-li-lai,// Cir-li-lai,/ Precum stropi de apă rece,/ În copae cînd te lai." Strofa finală este un refren care organizează discursul poetic, e o „deschidere și o provocare: o deschidere către un anume mod de a „filtra" natura și de a genera o altă lume"[30].

Poemul *Încheiere* închide ciclul balcanic arătând că se produce în poezia lui Barbu apropierea de ciclul ermetic. Ion Barbu afirmă în *Fragment dintr-o scrisoare* „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut. Crede-mă. Numai matematicile mă fericesc. Poezia mă declasează prin surclasarea pe care o încerc."[31]

Lumea Isarlîkului este sugerată într-un limbaj mult mai concentrat, trimite spre o configurare astrală. „Ne aflăm, în fond, într-un moment de despărțire. Nu o despărțire de Isarlîk pentru că ea, Cetatea, rămâne Iluzia perenă, ci de Poezie, artă Ideală, culme a posibilităților umane: „Inegală creastă, sulițată cegă,/ Lame limpezi duse-n țara lui norvegă!/ Răcoriți ca scuții zonelor de aer,/ Resfirați cetatea norilor în caier,// Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk,/La o albă apă intru-bîldîbîc."[32]

Ion Barbu, prin ciclul balcanic a reușit să reabiliteze lumea lui Anton Pann pentru că o ridică pe un plan de spiritualitate înaltă. „Barbu a semnalat că acest ciclu înseamnă o nouă orientare tematică și apariția în preocupările lui a două obiecte fundamentale ale poeziei, Somnul și Moartea, poate a vrut să spună: Moartea înțeleasă ca Somn. Personajele nu sunt niște morți, ci numai muribunzi. Nastratin cel separat de lume printr-un gest fără întoarcere și fără sfârșit, poetul din *Încheiere* care se cufundă sub ape, moare fără a pierde ispitele gândirii, domnișoara Hus în care nu mai dansează decât amintirea."[33]

Ciclul final al volumului Joc secund, e ciclul Isarlâk care se impune prin imaginea orientală și prin atmosfera balcanică carcateristică spațiului oriental. Explorând stratul balcanic al creației populare, în descendența lui Anton Pann, Ion Barbu dovedește o adevărată fascinație pentru pitoresc, pentru culorile tari. Poetul imaginează o lume ideală, scăpată de sub tirania timpului. Ion Barbu rămâne un poet al esențelor, profund, tulburător.

---

[28] Andrei Bodiu,*op.cit.*,p.38, *apud*, Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, București, E.P.L., 1966, p.98-99.
[29] Andrei Bodiu,*op.cit.*,p.39, *apud*, Perpessicius, *Opere IV*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 138
[30] Andrei Bodiu,*op.cit.*,p.40.
[31] *Ibidem, apud,* Ion Barbu, *Versuri și proză*, p.189.
[32] Ibidem, p.40.
[33] Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 147.

Bibliografie

1.Barbu, Ion, *Biblioteca critică*, Editura Eminescu, București, 1976

2.Barbu, Ion, *Poezii, Texte comentate*, Editura Albatros, București, 1975

3.Bodiu, Andrei, *Ion Barbu monografie, antologie de texte, receptare critică*, Editura Aula, București 2005

4.Ciorănescu, Alexandru, *Ion Barbu Monografie*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996

5.Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

6.Petrescu, Em. Ioana, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Casa Cărții de știință, București 2006.

7.Pop, Ion, *Recapitulări*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997

CAMIL PETRESCU THE HUXLEYAN

Alexandru-Ionuț MICU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: History writes itself. For one to check the truth of these words, it is quite sufficient if he/she looks around or if he/she tries to remember the latest achievement or disaster anywhere on the Globe. Since one moves on, any disaster ought to be overcome and achievements in any domain welcomed. Literature grants moments of success simply due to its endless changing and to its resemblance with life; therefore, it's foreshadowing.

In terms of theories and accomplishments, the twentieth century was fruitful; Freud's theory on the psyche and Carl Jung's conception about memory were found impressive by writers. They enriched the psychological novel with "levels of connotative expression"[1] and with a greater "depth of treatment and significance."[2]

As a result, Aldous Huxley's thorough analysis of his characters' thoughts and of their incursions into their past caught my eye. What determined me to read Huxley further was "Point Counter Point"; in the setting, a multitude of characters give shape to a society who has lost all of its values. Types dealt with satirically, disgust and desperation constituted the basis of Huxley's earlier works of prose. Still, it is in "Point Counter Point" that he caricatures efficiently, destroying the idols of that time.

Both authors have their characters confronted with doubts and fears, their dramatic levels varying. Forever surrounded by a firmament of ideas and thoughts, these personas firmly believe in their destiny. This way, regardless of the hardships, they pursue further in attaining their scopes.

In Romanian literature Huxley was an inspiration especially for writers Camil Petrescu and Mircea Eliade. The latter had the same spiritual affinities as Huxley; both had an Indian experience and were interested in religion. Eliade incorporated Huxleyan patterns of thought in "Huliganii" ("The Hooligans"); the British author's formal solutions also influenced Eliade.

World War I had given birth to a generation that used hedonistic lifestyle and excessive individualism to hide its fear and uncertainty. Characters in both "Point Counter Point" and "The Hooligans" act as such; the technique of juxtaposition is present in each of the two works and builds parallel situations that intersperse at one point. The tragic parts in "Point Counter Point" are the death of a child, a suicide and a murder while in "The Hooligans" they are a theft, a rape and a suicide. In other words, such events are part of life; if they were preceded/succeeded by ironic or grotesque elements then they resemble reality.

Camil Petrescu took the model of the intellectual from Huxley's works; this persona is continuously dissatisfied with whatever he acquires and it is new; that's because he is always searching for something that keeps him thrilled but once he has it, it is not long before he is bored with it; take for example Walter Bidlake, Phillip Quarles ("Point Counter Point")or Ștefan Gheorghidiu ("Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război") and Gelu Ruscanu ("Jocul ielelor"). The huxleyan characters are willing to fight for their identity or accept a compromise while Camil Petrescu's die for their truth and ideals.

[1] Burlui, Irina, *Lectures in Twentieth Century British Literature*, Editura Universității Al. I.Cuza, 1980, Iași, p.3.
[2] Burlui, Irina, *op.cit*., p.3.

Key words: reality vs.illusion, self-consciousness, intellectuals in the world of ideas, tragic destiny, novel of ideas.

In the vast domain of literature, readers learn of various writing styles and of numerous achievements. In the modernist trend, Aldous Huxley had a significant contribution due to the new techniques he invented. His first five works of fiction are most huxleyan due to the presence of characters symbolizing intellectuals and due to their continuous analysis of false idols and people's meaningless aims.

In "Crome Yellow" Denis pops in the group and steps out from it; his coming and leaving don't change anything among their circle. This directs the eye to a daily routine each character manifests. No one in the house interferes with somebody else's work or ideas in this matter; each one is busy with her/ his thoughts, activities. This aspect, together with funny, magic features like Wimbush's ageless look, Priscilla's crazy attitude, Mr. Scogan's idle talk grant the novel circularity. The work is structured as a tour around Crome or an episode of a film series presenting last events in the lives of special characters, most of them stubborn, flat.

If "Crome Yellow" is vaguely reproduced, in "Antic Hay" characters' inner sides are revealed. The overall state in the novel is that of futility; Gumbril Senior's absurdity lies in his hope that he will one day build his architectural models; this will never happen. The characters see the world around them as a chaos, a jungle in which they have been abandoned. Each one of them tries in his/her way to face facts, their despair and agony. As expected, they live by extremes, a detail that makes them more parodic.

One's lifetime is filled with both glorious moments and real nightmares; anything happens for a reason, everyone having his/her own fate. Good and bad events simply occur to one whether he/ she likes it or not. In "Those Barren Leaves", try as she might, Mrs. Aldwinkle cannot make Chelifer fall in love with her; Calamy's relationship with Mary is not as simple as it looks. They want different things; their separation enables Calamy's meditation. The characters represent the barren leaves, slowly drifting in different directions, according to what their instincts tell them. They are barren due to their fading away, since time is irreversible.

Even though "Point Counter Point" is representative for the genre "novel of ideas", "Brave New World" is Huxley's lasting success; the reason for this is that in numerous respects the dead society in the novel is the destination we are heading to at present.

A Romanian writer inspired by Huxley is Camil Petrescu. Both authors have their characters confronted with doubts and fears, their dramatic levels varying. Forever surrounded by a firmament of ideas and thoughts, these personas firmly believe in their destiny. This way, regardless of the hardships, they pursue further in attaining their scopes.

War has been one of the most inspiring themes in literature, gathering brilliant minds that described scenes on the battle field as realistically as possible. Its significance is due to the numerous shifts and meanings it holds. The idea itself of people's involvement points to a mixture of feelings and thoughts that shape any piece of writing.

In his novel, "Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (Last night of love, first night of war), Camil Petrescu succeeds in making a difference by innovating, changing completely the point of view. The subjective perspective of the first person narrator is focused on apparently simple, irrelevant aspects(the fever, the cold, the stomach aches, the fear, the lack of food, etc.). They might seem insignificant at first, but their mentioning actually plays a huge role in reaching the aim of this writing: to demystify the meaning of war, the feeling of glory surrounding it.

The succession of events in the novel ”Ultima noapte” is seen and interpreted entirely through the eyes of Ștefan Gheorghidiu. This involved narrator, at the same time a character, reasons anything appearing within his sight.

Living in the world of ideas, faithful to philosophy and phenomenology, Ștefan rejects immediate reality. His inner crisis caused by Ela's infidelity is rendered to the letter, with emphasis on his continuous suffering and his moral decay. Any faithful reader who follows the course of the telling ought to be on the narrator's side, taking into consideration the thorough analysis of Ela's smallest gesture and glance. Just like Chelifer and Calamy (” Antic Hay”), for Ștefan, discontent and spiritual torment is useful to the extreme since they are reasons to keep his mind active. But still, the reader should be trustful up to one point; that of recalling that Ștefan is the story teller. The insistence on his struggle in a fairytale losing its glow may not be that convincing. It is as probable that his wife might or might not have flirted with charming, dashing Gregoriade. Like Ștefan, Denis (“Crome Yellow”) finds himself in an unexpected, strange situation which he overanalyses; in the case of Denis it is the new group.

This way, the argument that Ștefan is obsessed with the idea of loving Ela proves rather plausible. He admitts his acquaintances' sayings that he's the jealous type and that he married Ela especially for her reputation as ”the most popular girl in college”. Bearing no affection for her at first, Ștefan regarded Ela as a suitable place from where to start the building of his ”ideal world”. Initially she was but an object of his interests, since Ștefan was attracted by her beauty, youth and innocence. Day by day, used to Ela's presence, her ways and moods, Ștefan started to care about her until that feeling turned into adoration. It is not love, however. Ștefan praises Ela simply for fitting into his standards, for resembling a perfectly wonderful prize. She is but a representation in Ștefan's mind, like the way Italy and its landscapes are reflected through Mrs. Aldwinkle's viewpoint in ”Antic Hay”; the objects, the individuals don't exist at an objective level, but only in people's perceptions.

Camil Petrescu's feminine characters, just like Huxley's, are objects of knowledge for the men, rather than independent beings in the structure of the novel.

During the family discussion on the inheritance his uncle would leave him, Ela's interference was a shock to Ștefan. Her sudden interest in the prospect of a significant financial improvement caught Ștefan's entire attention. He couldn't continue to see her as pure; she might no longer be part of his ideal universe, for she wasn't as valuable. In contrast to the above, it is a fact confirmed in the sequence of events that Ela is far from being an upstart, a goldigger respectively. Ștefan can't cope with her new lifestyle (different company, smart dressing), her willingness to acccess high-society. He used to be happy with their modest living, having been isolated from the outside. Witnessing his mind absent, castaway in absolute, Ela's love and respect for him slowly fade. Back from the battle ground a changed man, wounded physically and mentally by war's horrors, he divorces Ela on account of her deceits. To my mind, the intensity and unrest surrounding Ștefan could be inspiring if we take his word for it concerning his endless suspicions. However, they could also be ridiculous to sad if it's nothing but a fictitious setting, built up by his mind. Both Huxley's and Camil Petrescu's characters become aware of the fact that consciousness is the only reality that can be checked, the only source of the absolute truth.

War, a necessary evil, introduces him to a distinct hierarchy, a system of values he hadn't expected. Ela and her double-crossing are now far from his thoughts; regrets of the past and a dreadful fear for the future lead to an awakening. Ștefan reaches to a true light, becoming capable of telling right from wrong. Appreciating his mates a bit more enables him to remain hopeful at times. “Come what may”dominates his beliefs. The war part is fundamental to the novel, since its events are of present time, whereas the love story is an incursion to the past. Happenings on the front are harmful, shaping his mind and perceptions.

His searching for a new experience reminds one of Denis . Just like Casimir Lypiatt ("Antic Hay"), Ștefan sees in a failure the beginning of a different life-chapter.

The soul, the most well-hiden treasure, can at times be witness to a variety of fervent feelings. In addition, a confidant of somebody who expresses sincerely his every thought, his most intimate emotion, cannot be but overwhelmed, if not shocked or sensitized to tears.

Anybody having read "Patul lui Procust" ("Procrustes' bed") must have had a certain tension of any kind: disappointment, disgust, pity, etc. Fred Vasilescu's structure has the purpose to thrill; this character is of the lineage "desireable, loved but unable to love", like Gelu Ruscanu. One of the richest and most attractive bachelors of the Bucharest society in interwar period, Fred Vasilescu is considered by his circle of friends ignorant, stupid. The pursuit of understanding him turns, therefore, into a delight since Fred's deep insights and interpretations reveal his emotional and loving side.

The novel is organized as such that lady T. and the Author tell the story of Fred, leaving Fred to tell the story of Ladima. The latter's statements in his letters move Fred profoundly, facing him to a compassionate, caring side of his he had never known of. The more Fred reads, the more he gets involved, having later the will to learn the reason of poet G.D. Ladima's suicide. This, on the other hand, is just the pretext; while reading the pile, Fred connects the dates of the letters to what he was doing at the time. The idea of parallel worlds, parallel lives is a fundamental one, present both at Huxley and Camil Petrescu. These parallel realities, on the one hand, reveal the beauty of life in diversity, but on the other hand they make social understanding or communication impossible. Fred feels close to his old acquaintance Ladima, now knowing him much better. But, actually, the dates aimed at awakening his memories of the on and off love affair with lady T.

Too conceited to bear his love for lady T., Fred projected himself a special, unusual target; nothing like a relationship with the loved one. Such relation meant far from wonderful, complete to him. It wouldn't have been enough, though what he felt for her was pure. Huxley and Camil Petrescu's intellectuals can no longer feel because thinking overruled their feelings. Loving his woman would have anulled Fred's perceptions about himself. He wasn't able to stagnate in an earthly, simple relation. His yet unknown reasons support his position as distinct character. Gifted poet, ambitious columnist, G.D. Ladima is imposing and not at all amenable. In the discussion with Fred on clothing, Ladima doubted his companion's principles on good taste, demanding further, standing arguments. Ladima defends his points of view persuasively and with energy. Therefore, this negligent, delicate man with worn-out clothes and teacher-like attitude is by all means an intellectual. The unfitting part of the puzzle is his adoration of a cheap, inconsiderate actress. Ladima's "Emy" is the prettiest girl, lovely, pure, generous and just any quality one would think of. Reality bites: Emilia sees herself as a talented artist; being a prostitute enables the big fish to propel her in theater. Apparently blind to most readers, including Fred, Ladima has an obsessive passion like Ștefan Gheorghidiu. Offering Emilia great attributes makes his imaginary love story pertinent to him. Ladima endures misery and moral decay, consequences of poor financial conditions; Emilia's existence consists his dreamland. Ladima's focus on Emilia indicates his refusal to accept the truth about her, the poverty and nastiness surrounding him.

Seeing Emilia along with individuals suiting her interests leads him to suicide. The letters sent to her prove his devotion and his boldest of wishes. The poet's hardships and tragic end are brought to light by Fred, who decided from the start to investigate Ladima's deeds. His one last pride shows the appeal to dignity; Ladima dies with quite a nice sum of money in his pocket and a false letter by his side, pointing lady T. as his lover. Ladima's attempt was not to be thought of that miserable; his actual motive, the shame of loving an inferior creature like Emilia, is kept by the ones who were close to him and appreciated his writings.

The odd- looking, incisive type, Ladima impressed with his reasoning and persuading. He complains about his depression and the dump he lives in the same as much when stating the success of the newspapers he works hard at. As most heroes of Camil Petrescu, he cannot write anything unless he feels it and unless he is true to himself. Huxley's Theodore Gumbril tries desperately to integrate into the external world to which, actually, he doesn't belong. The difference between Camil Petrescu's and Huxley's intellectual is that the latter can have a split personality while the former finds it impossible to look like what he is not; his creed is to preserve his identity even with the cost of being an outcast.

Complicated, with its ups and downs, lady T.'s dalliance with Fred wasn't meant to be a lasting, fruitful one. Devoted hopelessly to one another, the woman chose to make the step and admitt they can become one. Shocked by his rejections, lady T. feels useless while watching her losing Fred.

When Fred first makes a pass at her, she stands fierce on the outside and chic as always, refusing at the beginning. Later, while he discovers her tensely, step by step, lady T.'s intimate portrait is of a shy smiling girl, far from the sophisticated, though woman. In this magical moment, Fred is filled with gladness and surprise at the sense of her delicacy and at the sight of an amaizing body. Lady T., central female character, is viewed by more than one man; her prettiness is governed by her state of mind. Affectionate, cultured, the descriptions of her remind one of an old tune or a foreign perfume, with a drop of exotic sensuality. Such detailed descriptions cannot but be in opposition with those of Myra Viveash("Antic Hay"), who is just a bored woman. She sees as a must escaping in searching for novelties that would at least seem to fill her inner emptiness.

Owner of a modern furniture shop, lady T. reads and admires fine art, being happy with life's small things. No wonder Fred feels inferior to her; confessing his love would mean becoming his woman's slave. The need for lady T. to feel adored, to have a partner is even more alarming when seeing Fred with another woman, moving on. She feeds her ego even with shabby, disgraceful D., flirting with him due to her moment of weakness. Lady T. is from the cattegory characters in love but not loved.

Hasn't everyone had an epiphany during an ordinary day?! Everything is observed from a different perspective, one believing he/she holds the key to the Universe. The way one chooses to take is destined to be the right one regardless of where it takes or what it leads to. Someone caught in the world of ideas takes even self-destruction as part of a "glorious rise".

In the play Jocul ielelor ("The elfins'dance"), Gelu Ruscanu takes a glance at the dance itself while strolling in the woods with his lover, Maria Sinești. Nothing would ever look the same to him, his existence taking a turn distanced from reality. Gelu feels he has just awoken, remembering Maria's one time cheating. Learning the truth about his father's death triggers Gelu's drama; from his young years to his adulthood, he looked down at his father, a dignified, honest figure dead in a hunting accident. Actually, Grigore Ruscanu, a passionate gambler, had great debts due to an embezzlement. Like Ladima, he shot himself, for the woman he loved, a vulgar, untalented actress, who didn't care about him.

Both Denis and Gelu find the world of ideas simple and easy to seize; the real world, on the other hand, proves to be unclear, unfair, extremely difficult to comprehend because of its contradictions and mess. If Gelu has a blind idealism, Theodore Gumbril ("Antic Hay") sees the sharp difference between ideal and reality. He searches how to adapt to the objective level, whereas Gelu is crushed to witness his wish of absolute justice come true. He is distinguished by Casimir Lypiatt who has hope in a future triumph.

Gelu's tragic fate evolves according to some exact stages; he is first disappointed with Maria's betrayal, believing love is infinite and pure, immaculate. Gelu cannot describe love otherwise; he's uncompromising and intolerant with anything against the principles he stands for.

Șerban Saru-Sinești's statements on the circumstances his father died plunge Gelu in a sea of uncertainty and despair. This way, he starts to identify with his role model to the minutest aspect; Gelu is faced with an enlightening, the answer to moral completion his father had: death. Having been brought to his attention that just anything is relative, including love, justice , Gelu finds he has nothing left; nothing that could pertain to him, to his conscience. His friend Praida's philosophy left alone, Gelu is stuck with his emptiness. Visualising each of his father's steps, the anguish faces him to suicide. It is easier to integrate into the misery than to rise above it; this is what Cardan (Antic Hay) becomes aware of, as well as Gelu.

Maria, Gelu's ex-lover, tries to convince him to let go of the voices in his head and build a new start with her. Married to a cold-hearted manipulator, Maria is a grown-up with an existential crisis. Her infantility resembles that of Myra Viveash who longs for raspberry syrup and is fascinated by flickering sky-signs from Piccadilly Circus. Maria remained the reckless, spoiled child she once was. Obsessed with anything, depressive and unbalanced, she seeks and discovers the key to salvation: her love for Gelu. He, on the other hand, sees satisfaction in idealism, to which Maria cannot pertain anymore.

Thirsty for absolute, Gelu Ruscanu's mind is isolated from the material world. A misfit in the superior world he wishes to live in, like Ladima and Ștefan Gheorghidiu, he traces a one of a kind destiny. For Huxley and Camil Petrescu, Man's mission is not to be happy but to search and question.

Both authors have their characters confronted with doubts and fears, their dramatic levels varying. Forever surrounded by a firmament of ideas and thoughts, these personas firmly believe in their destiny. This way, regardless of the hardships, they pursue further in attaining their scopes.

Bibliography

Burlui, Irina, *Lectures in Twentieth Century British Literature*, Editura Universității Al. I.Cuza, 1980, Iași.

Ciocoi-Pop, Dumitru, *Aldous Huxley's Literary Ideology*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2005.

Ciocoi-Pop Liliana, *Character and Structure: An approach to Camil Petrescu's and Aldous Huxley's Intellectuals*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2004.

Dimitriu, Rodica, *Aldous Huxley in Romania*, Editura Timpul, Iaşi, 1999.

Eliade, Mircea, *Huliganii*, Editura Rum-Irina, Bucureşti, 1992.

Huxley, Aldous, *Antic Hay*, Grafton Books, London, 1977.

Huxley, Aldous, *Collected Essays*, Harper & Row, New York, 1959.

Huxley, Aldous, *Point Counter Point*, Vintage, London, 2004.

Huxley, Aldous, *Those Barren Leaves*, Triad/Panther Books, London, 1978.

Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Petrescu, Camil, *Teatru vol.1*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Espla, 1955.

GRIGORE VIERU – NOW AND FOREVER

Teodora-Georgiana AMZA
University of Pitești

Abstract: Grigore Vieru (14 February 1935 – 18 January 2009) was a Moldovan poet and writer. He is mostly known for his poems and books for children. He was a Moldovan poet who bravely promoted his country's native language, Romanian, when Moldova was a Soviet republic and Russian was the official language. He fought for the cultural reunification of Moldova and Romania.
He was born in a rural village in northeastern Romania. Five years later, that area was annexed by the Soviet Union under a Nazi-Soviet pact, and became the Socialist Republic of Moldova.
In the 1970s, he wrote "The Little Bee", Moldova's first Romanian-language schoolbook for children. His poetry is characterized by vivid natural scenery, patriotism, as well as a venerated image of the sacred mother. Vieru wrote in the Romanian language.

Keywords: Grigore Vieru, poet, Basarabia, native language, patriotism.

Grigore Vieru este un nume foarte important în literatura română. O adevărată călăuză pentru poezia noastră, pentru patria noastră –poetul și publicistul, copilul și adolescentul, omul matur și înțeleptul cu plete cărunte. Nu i-am înzestrat adevărata valoare până în momentul în care am început să-i citesc cărțile. Din aceea clipă mi-am dat seama că acest om are un talent aparte, un talent înnăscut, este un scriitor fără pereche. Când îi citesc poeziile, mă cutremur din adâncul sufletului, gândindu-mă la patima cu care a scris, durerea, libertatea și dorul metamorfozate prin cuvinte.

Patriot, Grigore Vieru a luptat pentru independența românilor din Basarabia, nu numai prin poezie, ci implicându-se și politic fiind unul dintre fondatorii Frontului Popular din Moldova și a fost printre organizatorii și conducătorii Marii Adunări Naționale din 27 august 1989. A participat activ la dezbaterile sesiunii a XIII-a a Sovietului Suprem din RSSM în care se votează limba română ca limbă oficială și trecerea la grafia latină.

Grigore Vieru a scris una din cele mai frumoase și interesante palete de simboluri, armonizate cu motive și teme literare diversificate, cum ar fi: durerea, libertatea și dorul. Acestea se află în nume precum: „Aproape”, „Un verde ne vede”, „Fiindcă iubesc”, „Taina care mă apără”, „Cel care sânt”, „Rădăcina de foc”, „Rugăciune pentru mama”, „Văd și mărturisesc”, „Acum și în veac”, ș. a. m. d.

Creația sa se prezintă ca o perpetuă sublimare a sufletului prin frumusețe și omenie, prin dragoste și purificare morală. Ne captează și emoționează. Ne modelează. Glasul versurilor sale reprezintă un ecou, ce colindă veșnic munții omenești, fără putință de a se stinge... (Petre Ghelmez). Poezia e codrul și furtuna, e soare și pământ, vară, toamnă și iarnă, e mamă și iubită, e istoria și limba noastră, cuprinde în tainele profunde tot ce are poporul român mai scump și mai durabil- viața. Cititorul este ființa prin care trece tot zbuciumul vieții. Prin zvâcnetul inimii sale poetul se înfioară și de cerul adânc de prea mult senin, și de apele limpezi ale Basarabiei, și de cireșii în floare albă, și de mama care și-a pierdut feciorul, și de zorii zilei care vin să prevestească o eră nouă pentru acest neam oropsit și amărât. Cam așa e conținutul poeziei sale.

Poetul se identifică cu lumea, așezându-se în mijlocul lucrurilor ca un zeu getic. Un astfel de program poetic e prin excelență stănescian, pus însă la basarabeni, sub semnul unei ardori etice: Dar mai întâi / să fii doar sământă./ Tunet să fii./ Ploaie să fii./ Lumină să fii./ Să fii os de-al fratelui tău/ retezat de sabia dușmană./ Brăzdar să fii/ Duminică să fii/ Doină să fii./ Ca să ai dreptul a săruta acest pământ/ Îndurerat de-atâta dor."

Grigore Vieru încearcă repunerea limbajului în albia naturală a românescului, poeticul în cea a firescului, realul în tabloul obiectiv al diversității lui polimorfe, sensibilitatea în matricea dialectului, a dramatismului. Nu există o schemă fixă în poeziile sale. Mai degrabă creația lui este legată de tradiția eminesciană și folclorică a literaturii române, apoi orientându-se spre formule magic-vegetale ale lui Blaga. Preferă o comunicare deschisă , sentimentală, în mod direct cu cititorul, încheidu-și poeziile cu rostiri pline de emoții: „O poezie trebuie să fie multă./ Dacă-i multă, e și frumoasă." Universul liric se contemplă, raportul dintre om și cosmos ajunge să fie un învederat organicism al trăirii și al viziunii.

Chipul mamei și al poetului- fiu este înconjurat de un nimb sacru, el a sacralizat copilăria, maternitatea, bucuriile simple, ca și suferința, ce se uită în ochii lui „din inel, din flori de tei", din statutul de ființă al omului. O notă aparte profund existențială, îl aduce dialogul cu neființa din „Litanii pentru orgă" — „ Nu am moarte, cu tine nimic...", aici cultivă perseverent o estetică a *reazemului* moral, pe care i-l oferă pământul, natura, cerul și frumusețile acestora, mama și maternitatea. Poezia erotică se apropie- blagian- de starea complexă, de situația- limită care atinge intensitatea maximă, *amestecare* : „M-am amestecat cu cântul, / Ca mormântul cu pământul.// M-am amestecat cu dorul / Ca sângele cu izvorul.// M-am amestecat cu tine, Ca ce-așteaptă cu ce vine." Poetul caută sensul înalt al trăirii erotice, astfel că erosul are o semnificație mitică: femeia este taină în taina naturii, stăpână a Marelui stăpân- Dorul, „lumina stinsă în lumină". Misterul cosmic se strecoară în ritmul nupțial, amplificând dimensiunile trăirii, în acorduri solemne de imn sau ușor- sentimentale de madrigal, strigări șoptite, blesteme refulate, nostimade și vorbiri alegorice, toate acestea traduc o singură melodie, cea a dragostei. Citez din poezia „Pădure, verde pădure" : „ i-a fugit iubita cu altul, / S-a ascuns în codru. Uuu!/ El a smuls pădurea toată,/ Însă nu a găsit-o, nu."

Simbol al poeziei lui Grigore Vieru este „mama". O consacrează în cuvinte și citez următoarele versuri cu lacrimi în ochi, este foarte emoționantă: „Sub stele trece apa/ Cu lacrima de-o samă, / Mi-e dor de-a ta privire, / Mi-e dor de tine, mamă./ Măicuța mea: grădina/ Cu flori, cu nuci și mere, / A ochilor lumina, / Vazduhul gurii mele! / Măicuțo, tu: vecie, / Nemuritoare carte/ De dor și omenie/ Și cîntec fără moarte!/ Vînt hulpav pom cuprinde/ Și frunza o destramă. / Mi-e dor de-a tale brate, / Mi-e dor de tine, mamă./ Tot cască leul iernii / Cu vifore în coamă. / Mi-e dor de vorba-ți caldă, / Mi-e dor de tine, mamă./ O stea mi-atinge fața / Ori poate-a ta năframa./ Sunt alb, bătrîn aproape, / Mi-e dor de tine, mamă."

În versurile sale, mama este un simbol cu multiple semnificații etice și sociale. Ea e o altă Maica Marie, un început a toate câte sunt, devenind Muma însăși. Mama va fi maturizată, așa cum și natura va fi maternizată. Identitatea ontologică se exprimă prin paralelismul perfect dintre mișcările sufletești materne și cele cosmice: „Ușoară, maică ușoară, / C-ai putea să mergi călcând / Pe semințele ce zboară / Între ceruri și pământ! / În priviri cu teamă, / Fericită totuși ești / Iarba știe cum te cheamă, / Steaua știe ce gândești." (Făptura mamei). Mama are capacitatea de repara și întreține starea de echilibru a omului și a universului: „ Această lumină lină / De nu va răsări, / În locu-i răsări-va / Lin chipul maică-mii." În fond, maternitatea semnifică neuitarea și poezia sa realizează dubla mișcare de înaintare- întoarcere în circuitul, constant reluat, al amintirii.

Una din extraordinarele sale poezii este "Legământ" închinată marelui poet român din toate timpurile, Mihai Eminescu. Ea a fost publicată în 1964 în revista "Nistru". Este o confesiune sinceră, o rugăminte cuviincioasă, un testament spiritual propus urmașilor, o contopire totală cu zestrea spirituală. In fiecare strofă simțim cinstire nemărginită exprimată

lui Eminescu prin versuri simple cu textul unui testament care nu admite nici metafora, nici ambiguitatea.

Poezia abordează tema unei mărturii sincere, iar ideea este dorința lui de a lăsa deschis cartea (testamentul) urmașilor săi. Ea se axează pe cîteva motive: motivul morții inevitabile (prima strofă), motivul generațiilor: „Ca băiatul meu ori fata/ Să citească mai departe", motivul testamentului (a patra strofă), motivul părinți-copii: „Ca băiatul meu ori fata/ Să citească mai departe/ ce n-a reușit nici tata", motivul codrului: „Așezați-mi-o ca pernă/ Cu toți codrii ei in zbucium". Laitmotivul este "cartea" (cărții sale; mijlocul ei; s-o lăsați deschisă; așezați-mi-o).

In poezia „Legământ" eroul liric întreține un adevărat cult al cărții lui Eminescu, sub constelația spirituală a cărui își recunoaște statutul plenipotențiar de poet: "Știu: cîndva, la miez de noapte, / Ori la răsărit de Soare, / Stinge-mi-s-or ochii mie/ Tot deasupra cărții Sale". Sintagmele "răsărit de Soare" și "miez de noapte" sugerează efortul neintrerupt al marelui poet M. Eminescu de cugetare și trăire completă. Sintagma " Stinge-mi-s-or ochii mie" sugerează viața, iar "cartea Sa" simbolizează viziune, creație artistică, cod de legi și norme etice.

O altă poezie de mare profunzime şi mereu descifrată cu greutate, „Ars poetica" apare pentru întîia oară, în volumul „Fiindcă iubesc" în anul 1980. În ea se pune problema morţii care pîndeşte atît omul, cît şi opera, şi cum pentru primul nu poate fi scăpare căci moartea „nimic niciodată/ Nu înapoiază", creatorul îşi salvează opera iubind tot ceea ce ţine de verbul „a exista".

Titlul poeziei arată că aceasta este o artă poetică, o creaţie în care este definit rolul şi locul poetului în Univers. Creația ascunde în umbra sa variate figuri de stil, simboluri şi motive , care trezesc cititorului un ocean larg de sentimente şi emoţii. Metafora spicelor albe ale părului mamei ar putea semnifica harpa poetului, astfel, înălbit de trecerea vremii, părul mamei devenit strune la harpă ar putea sugera curgerea generaţiilor : a imbătrînit mama, va îmbătrîni şi fiul şi iubita şi toţi cei care vin după ei . „Spicele albe" reprezintă laitmotivul operei, mai conţine o sugestie: a suferinţei care a înălbit părul mamei. Motivul drumului „merg eu", „mergi tu" ar putea sugera tocmai „marea trecere", curgerea spre moarte, care începe în clipa în care ne-am născut. Un alt motiv la fel de important este motivul morţii „vine moartea din urmă" care apare prin forme înfricoşătoare: „Cu spicele roşii în braţe,ale sîngelui meu",ea are aspectul destructibil al existenţei,,...care nimic niciodată nu înapoiază...."adică viaţa. În mod repetat apare în text simbolul spicelor. Acesta fiind legat de seceriş semnifică sfârşitul vieţii, care va fi al mamei, al poetului şi al iubitei. Ideii de durere i se substituie şi metafora din versurile: „Mergi tu după mine, iubito, / Cu spicul fierbinte la piept / Al lacrimii tale". Sensul acestora ar fi acela că durerea ne este dată tuturor, dar ea constituie o cale de purificare. Idea finititudinii umane poate fi descoperită şi în primele trei versuri din strofa a doua,această idee poate fi pusă în concordanţă cu moto-ul poeziei: „De mila timpului din sînge/ Poetul nu-i decît iubire".

A scris și poezie pentru copii, încă din debut. Placheta de versuri „Alarma" apărută în anul 1957 ne stă mărturie. A impus cu un efort imposibil de contestat, egal cu o adevărată resurecție, de a scoate poezia pentru copii din schemele cazone ale vremii, didacticist- ideologizante, o nouă formulă succintă și concentrată, pe tipare calde, „materne". Citez poezia „Puișorii": „-Pui goleși cum stați în cuiburi / Fără plăpumioare ? / -Ne'nvelim cu ale mamei / Calde aripioare/ -Dar când mama nu-i acasă / Și ploița cerne?/ -Ne-velim atunci cu frunza/ Ramurii materne/ -Dacă n-o să vină mama/ Și-o să cadă frunza?/ -Cum să nu mai vină mama ?/ -Cum să cadă frunza ?", ș.a. Poeziile de acest gen au format, educat și continuă să educe generații de copii, ele fiind recitate sau cântate la toate serbările din școlile și grădinițele din Basarabia. Multe dintre ele au devenit folclor, adevărate „creații anonime", aflate de dimineața până seara pe buzele copiilor.

Ne-a lăsat în moștenire nu numai creația sa, ci și darul de a ne exprima prin cuvinte, în limba noastră dragă, sa o înțelegem și să cunoaștem istoria ei, să nu ne dezicem de la limba maternă, că este superioară față de oricare alta de pe glob, „doar în limba ta / durerea poți s-o mângâi, /iar bucuria/ s-o preschimbi în cânt.” „ În limba ta / Ți-e dor de mama, / Și vinul e mai vin, / Și doar prânzul e mai prânz. / Și doar în limba ta/ Poți râde singur, / Și doar în limba ta/ Te poți opri din plâns...”.

Au și alți poeți de la noi opere frumoase despre graiul matern. Dar Grigore Vieru a găsit— ca în majoritatea lucrărilor sale, în final— o expresie surprinzătoare, plină de sens adânc și sfânt, a funcției graiului matern: „Iar când nu poți / Nici plânge și nici râde, / Când nu poți mângâia / Și nici cânta, / Cu-al tău pământ, / Cu cerul tău în față, / Tu taci atunce / Tot în limba ta.” Prin intermediul artei autentice, autorul cultiva micului cititor un gust lingvistic și literar fin, îl punea în contact cu problemele complicate ale existenței umane, fără să-l dădăcească ori să-l plictisească.

Grigore Vieru nu ne declară ce-am putea sa fim și cum am putea fi, ci prin cuvinte simple el toarnă gânduri profunde și doar așa putem găsi limanul, după cum spune Dostoevski: „frumusețea va salva omenirea”. Căci „frumosul palpită în haină poetică.”

Bibliografie:

Băileşteanu, Fănuş, *Grigore Vieru* , Editura Iriana, Bucureşti, 1995.

Bogasiu, Sava. Grigore Vieru, Luceafărul de dincolo de Prut al Limbii Române,Ed. Alpha MDN, Buzău, 2009.

Cimpoi, Mihai, *Basarabia sub steaua exilului*, editura Viitorul românesc, Bucureşti, 1994.

Cimpoi, Mihai, Grigore Vieru: poetul arhetipurilor, Princeps Edit, Iaşi, 2009.

Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ed. II, Chişinău, 1997.

Ţopa, Tudor, *Condamnaţi la zbucium*. Chişinău. Ed. Universul, 2003.

Vieru, Grigore, *Acum şi în veac*, Biblioteca şcolarului, serie nouă, col. iniţiată şi coord. de Anatol şi Dan Vidraşcu, Chişinău, Ed. Litera Internaţional, 2004.

Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenţei*, Editura Fundaţiei Culturale Romane, Bucureşti, 1991.

MARIANA MARIN'S POETRY: A LYRICAL PARAPHRASE OF ANNE FRANKE'S DIARY

Angelica BĂEȚAN (STOICA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Our paper reveals a comparatistic approach of Anne Franke's diary and the pseudodiary of Mariana Marin from her volume Aripa secreta. The bond of the two literary works dominated merely by the direct and authentic confession is emodided by the same tension of the told and the hidden/untold. The interpretative grid proposed enforces the profoundly existentialist note of the poetess. Our endevour, reported to the critical reception of the epoch, highlights the manner in which the experience and the reflection embrace in the author' work.

Keywords: diary/pseudodiary, mask, allegory, teatricality, anticalliphile poetics.

Citind poemele Marianei Marin ne dăm seama că nu este autoarea unui lirism dulceag şi nici semnatara unei lirici artificiale. Poeta este dominată în discursul liric de propria-i interioritate. Când acest exercițiu al introspecției este în exces, autoarea se detașează cu ironie față de eul propriu.Versurile devin incomode, ele se pliază pe un șir de metafore, simboluri, cuvinte-cheie ce devin motive ale liricii sale şi permit cititorului să intre în lumea(realitatea) poemului. ,,Realitatea" este un spațiu larg cu multe conotații.

În studiul nostru vom evidenția raportul ce se stabilește în poezia Marianei Marin între natura confesiunii directe şi planul poeziei ca discurs sau maniera în care se gestionează în creația sa trăirea şi reflexia. Analiza comparativă se va îndrepta către volumul de versuri ,,Aripa secretă", relevând axa sinusoidală a tensiunii poematice care oscilează între autenticitatea trăirii şi camuflarea eului prin artificiul ales(poeta îşi ascunde identitatea în spatele personajului Anne Frank). Vom aborda din perspectiva conceptelor ,,mască", ,,alegorie", ,,teatralitate", ,,textualizare" filonul liric al poetei, evidențiimd în final nota profund existențialistă a creației sale. Întreg demersul este raportat la receptarea critică a volumului de poezii.

La publicarea volumului - ,,Aripa secretă" [1], discursul liric devine mai transparent, mai cristalin în raport cu volumul de debut al autoarei- ,,Un război de o sută de ani(utopii şi alte poeme de dragoste). Este construit ca o parafrază lirică la jurnalul Annei Frank.[2] Acest volum

[1] Mariana Marin, *Aripa secretă- versuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1986.

[2] Pentru prima oară în românește versiunea definitivă a *Jurnalului Annei Frank* tradusă după originalul neerlandez apare la Ed. Humanitas, București, 2011(traducere din neerlandeză şi note de Gheorghe Nicolaescu). Jurnalul, păstrat în două versiuni ale aceleiaşi autoare, a fost publicat pentru prima dată în Țările de Jos în 1947 într-o ediție îngrijită de tatăl Annei, Otto Frank. Acesta a realizat o compilație pe baza celor două versiuni originale ale fiicei sale, renunțând la unele pasaje care ar fi ştirbit memoria fostei soții şi a celorlați locatari ai Anexei sau care făceau referiri la teme de sexualitate.

Ediția publicată de tatăl Annei a servit ca punct de plecare pentru numeroase traduceri în diverse limbi străine. Prima traducere românească a fost realizată de Constantin Țoiu şi a fost publicată în 1959 la Editura Tineretului, București.

A apărut în 1986 la Amsterdam o ediție critiică a *Jurnalului Annei Frank,* în care au fost prezentate integral diversele versiuni cunoscute până în acel moment. La sfârşitul anilor 90 au mai fost

a fost aspru cenzurat.Pentru a-şi asigura publicarea versurilor, autoarea a recurs la un artificiu:„personajul” care vorbeşte şi despre care se vorbeşte în poezie este aici Anne Frank, fetiţa olandeză, victimă a nazismului, autoare a celebrului, astăzi, *Jurnal.*

Personajul care a inspirat-o pe Mariana Marin reprezintă o realitate înfricoşătoare prin destinul său tulburător. Anne Frank s-a născut în 12 iunie 1929 la Frankfurt pe Main(Germania), ca fiică a lui Edith şi Otto Frank. Instaurarea lui Hitler la putere şi începutul persecuţiilor antisemite, obligă această familie evreiască să emigreze în Ţările de Jos, la Amsterdam, unde avea relaţii de afaceri, specializându-se în vânzarea de condimente. Anne, împreună cu sora ei Margot învaţă repede la şcoală neerlandeza, limba în care va fi scris, dealtfel, jurnalul. Şi aici soarta evreilor devine similară celei din Germania sau Polonia, după invadarea Ţărilor de Jos de către Germania nazistă şi capitularea lor.(1940). Otto Frank şi-a dat seama că, pentru a scăpa de deportare, trebuie să se ascundă. Amenajează în acest scop o parte din clădirea în care funcţiona firma sa, aşa-numita Anexă. Familiei sale i se mai alătură încă patru persoane, locatarii Anexei sperând că vor supravieţui datorită ajutorului „protectorilor” lor neerlandezi. Anne scrie în cei doi ani de clandestinitate noi povestiri şi consemnează tot ce i se întâmplă într-un jurnal- care începe în 12 iunie 1942, ziua când împlinise 13 ani, şi sfârşeşte la 1 august 1944, după debarcarea Aliaţilor în Normandia, într-un moment în care victoria asupra Germaniei părea iminentă În 4 august 1944, clandestinii din Anexă sunt arestaţi de serviciul de informaţii şi spionaj al SS, probabil în urma unui denunţ. Cei opt locatari sunt deportaţi în lagărul Westerbork de pe teritoriul Ţărilor de Jos, după care sunt urcaţi în ultimul tren care a plecat de aici spre Auschwitz. Cu excepţia lui Otto Frank, toţi vor muri.Transferate în lagărul Bergen-Belsen, Anne şi sora ei au murit, probabil de tifos, în februarie sau martie 1945.

Ceea ce leagă *jurnalul* Annei Frank de *jurnalul* intim al autoarei Mariana Marin reprezintă aceeaşi tensiune dintre ceea ce este spus şi ceea ce rămâne ascuns, creând o stare de veghe, artistică, lirică. Anne este doar o fetiţă de treisprezece ani care sesizează ineditul în lucruri, în cotidian:„Hârtia este mai răbdătoare decât oamenii”; „Nu, în aparenţă nu-mi lipseşte nimic, în afară de o Prietenă. ...vreau ca acest jurnal să fie prietena însăşi, iar această prietenă se va numi Kitty.”Un caiet cartonat, o abstracţie dobândeşte corporalitate, stabilindu-se o legătură afectivă între Anne şi Kitty, relevată la nivelul discursului confesiv: „Vai de mine, acum te zăpăcesc şi pe tine. Iartă-mă, dar nu-mi place să tai ce-am scris şi aruncatul hârtiei este interzis în vremurile acestea de criză de hârtie.”; Pline de lirism sunt şi formulele de adresare: „Dragă Kitty”, „A ta, Anne”.

Mariana Marin alege în volumul „Aripa secretă” tehnica pseudojurnalului, poemul său transformându-se uneori într-o demonstraţie tezistă. Mircea Mihăieş[3] evidenţiază „poetica anticalofilă” care pune stăpânire pe discurs, transformând poemul dintr-un obiect estetic într-unul epic şi etic. Criticul consideră că „războiul” Marianei Marin este al neputinţei de a reda simultan şi trăire şi reflexie. Spre deosebire de primul volum al autoarei, asistăm la o recesiune a mijloacelor stilistice. În ciuda acestui fapt, poemul se scrie pe sine. Într-adevăr este evidentă tendinţa epicizării, iar faptul că autoarea apelează la subterfugiile retorismului îi diminuează acea nelinişte a poemului pe care o transmite de obicei. Dacă s-ar putea trasa o coordonată valorică, aceasta ar descrie intersecţia confesiunii totale ţi obscurizarea eii definitivă. Autoarea nu cade prea des pradă acestei „drame epice”, astfel încât poemul „ţâşneşte orgolios”. De aceea, criticul mizează pe valoarea artistică a poemului:„*Arheologia imaginară a Marianei Marin coboară, înainte de orice, în adâncurile propriei fiinţe.*

descoperite ulterior cinci file necunoscute ale manuscrisului original care şi-au găsit ulterior locul în ediţia definitivă.

[3] Mircea Mihăieş, *Cronica literară- Turneul candidaţilor(XIV),* În Orizont, nr. 18, 1987, p. 43.

Identificarea cu Anna Frank se produce la nivelul biografiei creatorului şi nu a vieţii poemului."

Viziunea interpretativă care abordează ,,retorica anticalofilă şi antipoetizantă" este diferită la Marin Mincu care integra poezia Marianei Marin textualismului. Criticul porneşte în demersul său[4] de la raportul ce se stabileşte între autor şi cititor. Când autoarea se adresează în primul ei volum de versuri:,,Nu-ţi fie teamă, cititorule!" este atestat noul raport ce se stabileşte între instanţa textului şi instanţa lectorială, ,,un raport de substituire prin care acţiunea poetică se deplasează definitiv către receptor." Acesta este invitat în sala de disecţie, urcat pe masa de operaţie, trezindu-se cu ,,organele alături", îmbărbătat fiind de poetă prin respiraţie gură la gură. Cititorul nu este abandonat în faţa instanţei transcendente a textului, căci acesta pare că se scrie singur pe măsură ce se derulează lectura. Nimic nu se mai interpune între lectorul tot mai important care, de acum ştie tot şi autorul aproape impersonal ce se ascunde în actul indiferent de descriere.

Prin actul cititului şi al scrisului are loc îndepărtarea de real. Sunt omologate doar evenimentele ce se petrec în text, transcriindu-se o ,,autobiografie textuală" în care pulsaţia vitală va fi înlocuită cu ,,descrierea obiectelor prin saltul mortal în ficţiune". Asistăm astfel ,,la grozăviile unui spectacol textual"- conchide criticul, în care rostirea este neutră ca şi cum s-ar derula în gol un discurs ce se scrie pe sine, fără o implicare din partea subiectului. Marin Mincu percepe poezia Marianei Marin cu o dominantă a textuării. Considerăm că această perspectivă critică nu surprinde pulsul poemelor Marianei Marin, de natură existenţială. Răspunde mai ales atmosferei criticii deceniului 80, dominat de disputa dintre textualism sau postmodernism. La această provocare, Octavian Soviany[5] conchide că această dispută reprezintă expresia unui orizont ontologic al apocalipticului. Sunt câţiva poeţi care pot fi încadraţi textualismului cum ar fi Bogdan Ghiu, Petru Romoşan, Gheorghe Iova, Aurel Pantea sau Matei Vişniec, Mariana Marin neavându-şi locul între ei, fiind o poetă existenţialistă. Mircea Cărtărescu o numeşte chiar ,,neoexpresionistă".

, Considerăm că poemul său constituie o provocare atunci când autoarea împrumută o mască-pretext pentru a putea transmite necenzurat mesajul liricii sale, propriile trăiri. Receptarea versurilor are mai multe ipostaze. În primul rând trebuie decodificate aluziile culturale prezente. Volumul ne oferă o lectură derivativă, expresie a fuziunii discrete dintre mască şi alegorie în acest joc al definirii propriei identităţi. Masca intră în relaţie cu identitatea.

La nivelul versurilor se poate urmări traiectul imaginarului măştii, dinspre exterior către interior, într-un joc al schimbării relaţiei dintre mască şi identitate. Ce este o mască? În sens restrâns este un chip fals, în spatele căruia ne putem ascunde figura pentru a ne deghiza. În sens larg, masca este un obiect care poate înfăţişa atât o faţă omenească, cât şi figura unui animal, care poate acoperi întregul chip, cât şi o parte a lui pentru a deghiza purtătorul sau pentru a-i ascunde identitatea. (Montandon, apud Permet, 1988, p. 13) Albert Elsen, în Temele artei, [6] consideră că principalul rol pe care îl îndeplineşte masca este acela al schimbării înfăţişării, accentul punându-se pe intenţia purtătorului de a-şi shimba identitatea. Ronald Grimes oferă o perspectivă fenomenologică, realizând o tipologie a momentelor implicate în procesul mascării: 1. Concretizare 2. Ascundere 3. Întrupare 4. Expresie. Funcţiile pe care le identifică autorul rezultă doar din luarea în considerare a măştii în calitatea ei de acţiune simbolică. În studiile despre măşti se poate explica termenul de *persona*

[4] Marin Mincu, *Două poete tinere,* În România literară, nr. 15, 1985, p. 24.

[5] Octavian Soviany, *Apocaliptica Textului(Încercare asupra textualismului românesc),* Ed. Paliimpsept, Bucureşti 2008.

[6] Albert E Elsen, *Temele artei,:o introducere în istoria şi aprecierea artei*, trad. Toescu Crişan, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983

introdus de Jung, pentru a desemna o mască compatibilă cu un rol acceptat din punct de vedere social, în spatele căreia un individ își poate ascunde trăirile interioare, sentimentele cele mai intime și impulsurile pentru a se adapta societății în care trăiește. Funcția socială- mască și identitate- este predominantă în studiile despre măști. Acest traseu dinspre exterior spre interior este realizat alegoric, pendulându-se sensibil de la *cineva* către *altcineva,* conturându-se condiția artistului care supraviețuiește unui regim politic coercitiv. Autoarea construiește alegorii ample redefinindu-se mereu. „Figură de gândire constând dintr-o suită de simboluri coerente semantic, prin intermediul cărora se concretizează, sub forma unor tropi, o serie de noțiuni abstracte”[7] , alegoria complinește teatralitatea măștii, mai ales că lanțul tropilor (metafore, personificări) se înscriu într-o sferă semantică unitară.

Nota de teatralitate a autoarei își va lăsa amprenta asupra stilului său artistic așa cum însăși afirmă: *„Iată cum mă furișez eu la granița dintre stiluri*.” Poeta oscilează între „sinceritate și artificialtatea poetică a confesiunii, între sensibilitatea morală și cea estetică”[8]. În primul său volum, *Un război de o sută de ani* autoarea se distinge printr-o mare atenție acordată vibrației emoționale. De la un volum la altul însă realitatea sufletească se metamorfozează- poeta se desprinde ușor de teroarea poemului ca limbaj al mărturisirii. În volumul *Aripa secretă* nu mai poate prețui analiza situației că se expune într-un vers ,ci pe faptul că rostește un adevăr descoperit printr-o profundă experiență de viață și de creație. Astfel acel „tu„ ambiguu (când autorul vorbește cu sine sau se adresează cititorului) este substituit cu Anne Frank. Intenția autoarei de a integra materialul liric într-o rețea intertextuală este evidentă încă din titlu.

. Mariana Marin și-a compensat foamea de epic în mod simplist. Scrie în mod surprinzător poeme tematice, în ciuda faptului că este menită unor confesiuni directe despre marile teme :viața, moartea, iubirea, tinerețea pură, utopică. Chiar și în acest volum putem găsi însă secvențe de desprindere din epicul elocvent și de integrare în nuanța fină a elegiilor:*„E dusă vremea / ce fruntea-mi de copil voia să ardă. // E dusă liniștea poemului/ în care personajul murea fericit, / pe paralelele aurii, / în care singur visând sub pielea albă visul / își aduna cenușa și-apoi râdea / de suplele anestezii. // De leg un cuvânt de altul / moartea o îndur / dintre un sunet însetat și vagul / ce îmi încendiază mâna. // E dusă carnea suplă din cuvinte și iar ne vrea / noroiul peste care se întinde.”* (Elegie) Poeta se războiește cu realitatea prin intermediul simbolului ales. *„Realitatea ți-a pătruns și azi pe sub ușă. // Ce liniște pe sub unghii! / Ce dezmăț de idei! / Ceasul pe dinlăuntrul tău mănâncă.’’*

Mariana Marin reușește să creeze în volumul „Aripa secretă” alt gen de tensiune, dar păstrează în cele din urmă „corporalitatea” poemului. Căutarea adevărului creează un circuit al mitizării și demitizării. În multe poeme ale acestui volum, autoarea își transpune eul liric prin masca personajului ales. Iremediabil se stârnește curiozitatea cititorului pentru universul „personajului” creat. Dacă ținem seama de idea subliniată de Canetti, cum că masca este „ceva ce nu se transformă, e inconfundabilă și de durată”[9] , înțelegem că asumarea ei are efect terapeutic, eliberând actul creator de o anume tensiune și suferință, prezente constant în alte volume. Autoarea pendulează sensibil de la cineva către altcineva în poemele în care se transpune în masca personajului ales. „Efectul măștii este în primul rând exterior. Ea dă naștere unei figuri”[10] afirmă Canetti, vorbind despre contururile măștii. Intertextul va suda în poeme legătura dintre autoare și modelul ales. Amândouă, trăind în perioade diferite trăiesc

[7] Angela Bidu- Vrânceanu, Cristina Călărașu, LilianaIonescu-Ruxăndoiu...*Dicționar de Științe ale limbii,* Ediția a 2-a, Edit. Nemira, București, 2005.
[8] ibidem
[9] Elias Canetti, *Masele și puterea*, ediția a II-a revizuită, trad rom. Amelia Pavel, Editura Nemira, București, 2008, p. 509.
[10] Ibidem, p. 508

într-o lume a claustrării.În jurnalul[11] pe care îl scrie, Anne Frank nota:*„Probabil că te interesează să afli cum e, după părerea mea, să stai ascunsă…Mă simt mai degrabă ca într-o pensiune foarte ciudată, în care îmi petrec vacanța. O concepție destul de bizară despre clandestinitate, dar așa stau lucrurile.Anexa este un ascunziș ideal. Chiar dacă este igrasios și înclinat, nu vei găsi în tot Amsterdamul, ba poate chiar în toată Olanda, un ascunziș mai confortabil amenajat…Aproape fără excepție, n-am notat până acum în jurnalul meu decât gânduri; de povești drăguțe, pe care să le pot citi și altora, încă n-am avut timp. Dar voi încerca în viitor să nu mai fiu sentimentală, sau să fiu mai puțin, și să fiu mai fidelă realității.”*Anna se adresează jurnalului Kitty.

Omul își caută propria identitate prin modelul cultural pe care și-l alege. În poemul Marianei Marin, cele două identități –autoarea și Anne- converg, se suprapun într-o suită alegorică:„*Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne, / când scriu despre tine, / despre jurnalul tău numit Kitty, despre sora ta Margot, / Ce chin erau până acum! / Totul e să ai un sentiment, / o cauză dreaptă și să vrei să trăiești. / Poemul își înfige atunci rădăcinile în pământ, / desparte cu nuieluța de alun / ceea ce e de ceea ce suntem / și-apoi le adună. / Poemul e o ființă democrată. / o ființă morală. / Lui îi crește capul / chiar și sub cizmele în marș.”(*Rădăcini) Lectura interpretativă a poemului deschide problematica textului dincolo de cauzalitatea locală(sensul local-regimul comunist, totalitar) spre un sens global coonstând în opoziția libertate/claustrare, determinată de contextul social-istoric(cel al războiului, de exemplu).

Poemul debutează cu un monolog adresativ, marcat de prezența adverbului ce implică ideea de superlativ:„*Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne, / când scriu despre tine.”* Este sugerată legătura strânsă a poetei cu personajul în spatele căruia se refugiază și care o inspiră. Curiozitatea cititorului crește pentru că Mariana Marin a ales o singură dată să-și creeze un personaj constant , pe parcursul unui întreg volum de poezii la care să se raporteze în variate forme. Gombrowicz atrage atenția asupra efectelor măștii, dar este conștient că societatea însăși se face răspunzătoare de configurarea unui climat în care forma sau masca corespunzătoare unui individ este inevitabilă. „ *În realitate, problema se prezintă în felul următor: ființa umană nu se exprimă în mod nemijlocit și conform cu natura sa, ci întotdeauna într-o anumită formă, iar forma aceea, stilul, felul de a fi nu pornește numai din noi, ci ne este impus din afară...*”[12] Astfel, poezia Marianei Marin, dintr-o dată nu mai comunică totul, apelând la teze și metafore , devine demonstrativă. Autoarea chiar își motivează alegerea făcută: „Victimă a obtuzității spirituale care s-a însoțit de atâtea ori în istorie cu moartea, destinul Annei Frank a rămas pentru mine multă vreme un fel de seismograf de tip moral și un semn de întrebare…ce s-ar fi întâmplat dacă Anne Frank ar fi devenit scriitoare, așa cum își dorea? Care ar fi fost temele de care s-ar fi simțit apropiată, ce tip de expresie i-ar fi reflectat gândurile? Ce-ar fi însemnat pentru ea mai târziu experiența celor doi ani petrecuți în aripa secretă a unei clădiri din Amsterdam, departe de nebunia cu chip uman care stăpânea lumea? Departe și totuși în mijlocul ei.[13]Mariana Marin aparține și ea unei lumi care a reintrat sub „o altă zodie întunecată”.

Această primă secvență a poemului „Rădăcini” este urmată de precizarea acelor „pârghii” sufletești care ajută creatorul de artă să supraviețuiască unui regim concentraționar. Sunt calități morale necesare atât poetei cât și fetiței ascunse în aripa secretă a imobilului:„*Totul e să ai un sentiment, / o cauză dreaptă și să vrei să trăiești”.* Sunt versuri care reflectă căutarea propriei identități. Funcția socială- mască și identitate – este predominantă în studiile despre măști. Destinul celor două ființe se împletesc prin forța, lupta,

[11] Jurnalul Annei Frank, 12 iunie-1 august 1944, versiune definitivă, Traducere din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu, Editura Humanitas, 2011, p. 24.
[12] Witold Gombrowicz, Ferdydurke, trad. Rom. Ion Petrică Editura Univers, București, 1996, p. 74
[13] Mariana Marin, *Aripa secretă*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 19

voința de a învinge. Identitatea nu poate fi percepută ca o structură preexistentă, ci ca un act dinamic.

Ultima secvență se pliază pe definirea alegorică a poemului- intenție subtilă a unei ars poetica. Mariana Marin alege o suită de personificări, metafore. Poemul e o,, ființă morală", ,,o ființă democrată."Poemul se vrea a fi despodobit de strălucirile exterioare . Sugestivă este și prezența simbolică a nuielușei de alun, obiect magic ce departajează ,,ceea ce e " de ,,ceea ce suntem". Se întărește idea căutării propriei identități. Mesajul poetei vizând rezzistența poeziei se contopește în final cu toposul unei Olande supuse războiului:,,cizmele-n marș"(sugestia- metaforic redată- a ocupației țării). Astfel, în căutarea identității, poeta joacă un rol alternativ, se regăsește, apoi își reia masca, se exprimă alegoric în raport cu rolul poeziei și al creatorului de artă. Acest traiect al autoarei poate fi urmărit secvențial într-o hartă simbolică ce înregistrează progresiv ipostazele sale existențiale.

Rămânând tot în sfera definirii poeziei și a condiției poetului, putem releva contrastiv intențiile poematice a optzeciștilor, relevând existențialismul Marianei Marin. Astfel la Bogdan Ghiu textul face parte din poem: ,,*Mă apăr de ceea ce / mă înconjoară / și scriu un poem debil / pe care îl părăsesc."(Poem)* sau ,,*Scriu un poem cu latura de 1 metru / de pe care să mă arunc"(Poem).* La Mariana Marin textul este o formă a realității, poemele se scriu în afara ei, iar lumea de care se ferește se creionează pe foaie: ,,*Să sucești gâtul poemului / când afli că el se scrie și în afara ta? / Chinuitoare revoltă și fără obiect. / Nu/ți fie teamă; / există oricând cineva / (o gură lipicioasă) / care să-ți șoptească adevărul zilei de mâine / și istoriei diinapoi*. "(Elegie) Poezia Marianei Marin își păstrează actualitatea, dovadă fiind prezența interpretării operei sale în reviste, studii literare.

BIBLIOGRAFIE

Bidu- Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Ed. Nemira, 2005.

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureș, Ed. Ardealul, 2002.

Canetti, Elias, *Masele și puterea,* ediția a doua revizuită, trad. Rom. Amelia Pavel, Ed. Nemira, București, 2008.

Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.

Elsen, E. , Albert, *Temele artei- o introducere în istoria și aprecierea artei*, trad. Toescu Crișan, Ed. Meridiane, București, 1983.

Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi(***),* Cluj- Napoca, Ed. Dacia, 1984.

Frank, Anne, *Jurnalul,* 12 iunie-1 august 1944, versiune definitivă, Trad. Din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu, Ed. Humanitas, București, 2011.

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977.

Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, trad. Rom. Ion Petrică, Ed. Univers, București, 1996.

Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986.

Lefter, Ion Bogdan, *Filo- feminisme. În: Postmodernism. Din dosarul unei ,,bătălii" culturale.*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.

Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste),* Ed. Albatros, București, 1981.

Marin, Mariana, *Aripa secretă*, Ed. Cartea Românească, 1986.

Pop, Ion, Jocul poeziei, Ed. Cartea Românească, București, 1985.

RADU PETRESCU – THE DIARY BEYOND THE NOVEL

Carmen-Elena FLOREA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Radu Petrescu is a wellknown representative of The School of Tîrgoviște, who managed to highly and positively influence the Romanian literature of the 20th century last decades. The inner value of his masterpieces is designed by unique ways of combining beauties of the personal thought with objective points of view of outside understanding. It is hard to mention how much of a diary or a deep story someone may find in such works as The third dimension, Berenice's Hair or The Reversed Field Glass. However, except for the declared novels, Matei Iliescu and What might be seen, every line is a print of the master's personality and censorship. Lovely memories and nostalgic throwbacks keep on taking us to an undisputed universe, where all the involved living beings, characters and readers, become a huge family. Discover and read Radu Petrescu, then find the pleasure of meeting out a great scholar, sensitive writer, a sincere literary and social critic and, nevertheless, a beloved father or husband, an outstanding personality, so good to remember.

Keywords: Radu Petrescu, diary, novel, family, memories.

Jurnalul prin metaroman la Radu Petrescu conține o abordare literară analitică, pornind de la fragmente din publicațiile scriitorului Școlii de la Târgoviște, cunoscute părți ale voluminosului său jurnal: *Ocheanul întors, A treia dimensiune* și, nu în ultimul rând, *Părul Berenicei*. Conform DEX, prin metaroman înțelegem ″romanul despre roman″. Am folosit acest titlu ca pe o metaforă, primul gând fiind acela al unui ″roman despre jurnal″ sau, cum s-a și probat parțial, al unui ″jurnal despre roman″. Toate scrierile radupetresciene, cu excepția singurelor romane, *Matei Iliescu* și *Ce se vede*, sunt jurnale sau romane așezate în oglinda jurnalului. Așadar, un stil particular, elegant și revelator pentru fața neascunsă a scriitorului postmodernist. Ceea ce-l interesează în mod particular pe un autodidact intelectual este posibilitatea de a se autodemasca ingenios, iar acest lucru este cu atât mai apreciat de asistența invidioasă, cu cât este făcut prin intermediul scrisului. Prin confesiune, prin eligibilitatea deliberată a persoanei I, adică prin jurnal. Radu Petrescu, bucureșteanul cu spirit flaubertian și cu exigențe proustiene, s-a reinventat auctorial printr-un joc al oglinzii. Modestia i-a aranjat o farsă grozavă, pentru că, vrând să stea departe de critica scriitoricească, refugiindu-se, precum Steinhardt, în cuibarul hârtiei proprii, a dublat existența cotidiană printr-o compoziție autentic structurată, printr-o perspectivă narativă deopotrivă subiectivă și, paradoxal, omniscientă, ca o reflectare a dedublării. Altfel, cum am putea defini jurnalul de tip roman, sobru, intim, elegant, dar extrem de politicos, scris, parcă, de un clasic, la curtea unui nobil?! Ori, ulterior, romanul fluviu, liniștit, strâns din apele păcălite cu povești spuse la gura sobei (altminteri, românesc vijelioase), o altfel de spovedanie învinsă a maestrului... *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune* și o parte din volumul *Proze* (inclusă, de altminteri, în volumul anterior nominalizat) constituie așa numitul binecunoscut jurnal. *Ocheanul întors* este un memorial cu filon romanesc. Practic, cu excepția titlurilor *Matei Iliescu* și *Ce se vede*, singurele romane, toate celelalte scrieri cuprind consemnări de viață. Postum, precum caietele lui Noica, a început să apară și un *Catalog al mișcărilor...zilnice*, neîndoielnic, un omagiu necesar, incluzând datări până în ziua dispariției lui Radu Petrescu, lucrare îngrijită și

gândită sub forma mai multor volume, publicate consecutiv – ultimul a apărut în aprilie, anul acesta, la editura Paralela 45.

Aceste scrieri se individualizează printr-un fir narativ solid, prin planuri epice distincte, propunându-ne acțiuni viabile, controlabile, decente, posibile. O viață tihnită, într-un mănunchi de pagini mental aranjate și ingenios monitorizate de personaje bine conturate. Autorul-narator-personaj se delectează folosind narațiunea, primordial, descrierea aproape balzaciană și mai ales monologul interior nedisimulat. O compoziție epică desăvârșită, în final. Măiestria personală, talentul nativ fin și bine cultivat vor explica tușele fine ale abordărilor fragile, folosirea măștilor venețiene, atunci când pudoarea citadină, de secol XX, o impunea. Cu alte cuvinte, o scriitură care nu deranjează pe nimeni, care te lasă a te împrieteni cu un titan al modestiei paginii personale generos oferite. Jurnalul devine, în consecință, o mărturie, o monografie a sufletului, un izvod având sigiliul ori blazonul unic al celui ce l-a redactat, un plus în favoarea eliminării furtului intelectual, așadar... În lucrarea sa, *Radu Petrescu - Farmecul discret al autoreflexivității* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000), Mircea Bențea vorbește despre ″un spectru al poeticii romanului și jurnalului″. Cel expus autodevelopării are conștiința supunerii fenomenului literar unei permanente metamorfozări. Semnul (in)egalității este pus de însuși Radu Petrescu între cele două forme de exprimare: ″Jurnalul își are obligația lui fundamentală, cu totul alta decât a romanului... Ca și romanul, jurnalul e o machetă a Universului...″ (*Părul Berenicei*, Editura Cartea Romanească, București, 1981, pag. 83 și 135). Poezia jurnalului nu a fost nicicând luată în serios de cititori, dorința de a poseda intimitatea gândului scris depășind nuanța stilistică. Patetică este încercarea confesorului, cel care pare a urmări numai lupta cu timpul sau cu uitarea, chiar dacă acestea ar implica recurgerea la un reflux analitic al memoriei. Cu aceeași gravitate, scriitorul ne vorbește despre banalul cotidian (problemele mărunte de sănătate ale copiilor sau, din contră, micile bucurii ale vieții, oferite de ei), profesiunea sa de credință, scrisul, ori despre marile personalități ale vremii. De aici omogenitatea firească și crescută valoric a paginilor sale: *Iorguțu și Ruxandra desenează, el pe patul nostru, ea pe patul lui. Din când în când vine să vadă ce face ea și aud:Ce sunt liniile alea? Picioare.Dar melcul (Ruxandra îi spusese că desenează un melc) nu are picioare!Nu, îi răspunde, tihnită.* (*"Părul Berenicei"*, pag. 136) Eroul jurnalului nu diferă cu mult de cel al unui roman subiectiv. Mai mult decât acesta, este salvat de critica inerentă care se iscă implicit, în procesul transferului de la unul și același autor, care își desmnnează, prin dedublare, naratorul, la acesta din urmă, așadar. Perspectiva sa este extrem de provocatoare. Se vede pe sine, prin autocenzură, îi observă pe cei din jur, analizează, inventariază, ierarhizează, alege, dispune, selectează, discerne. În funcție de contextul propus, are momente când se felicită, își face reproșuri sau își amintește nostalgic alte evenimente din viață, la care se raportează, precum Creangă, odinioară, evident, la un alt palier. Acest pseudopersonaj al jurnalului este, categoric, introvertit, cel puțin în relația cu publicul necunoscut. Așa s-ar explica dorința inițială a maestrului de a nu-și publica jurnalul în timpul vieții, de a favoriza creația ficțională, proza scurtă și romanul.

În consecință, ne întrebăm cui i se adresează acest tip de carte, la momentul scrierii propriu-zise: sieși, persoana fizică intelectuală, care simte organic dorința de a se confesa inteligent, revelator și evaluator? unei posterități respectate și temute, eterogenă sub raportul compatibilității gândurilor și al formării individuale? din nou sinelui, de data aceasta scriitorului dornic de a se forma ideal, întru reușita marii scrieriuri, cea a romanului, drept împlinita și fundamentala creație... Tuturor, ar răspunde optimiștii. În mod cert, însă, ultima varianta poate fi argumentată cel mai ușor. Pe de o parte, pentru că *Părul Berenicei* tratează pas cu pas etapele nașterii romanului *Matei Iliescu*. Pe de altă parte, pentru că, așa precum marii pictori lucrau la detalii înaintea desăvârșirii capodoperei, la fel va fi gândit să acționeze și îndrăgostiul de arte plastice, Radu Petrescu, cel care transpunea sublim, în realitatea unui alt secol, cu sau fără știrea sa, teoria maioresciană a cuvântului, materie primă a scriitorului,

respectiv, a culorii, intermediarul obligatoriu al pânzei. Nu în ultimul rând, fiindcă se crease un precedent, similar ca tipar, nu și ca finalitate, din dorința atingerii perfecțiunii în domeniul visat, nu neapărat cel consacrat – mă gândesc la profesorul George Călinescu (de ale cărui prelegeri se va fi bucurat maestrul în anii studenției), uriașul critic încăpățânat să-și demonstreze principiile estetice prin scrierea unor romane (ar îndrăzni să obiecteze cineva în fața *Enigmei* ?). Dificultatea redactării poate deveni ritualică, de vreme ce procesul acesta poate ține cât o viață de om. Ea se poate cristaliza atât de mult arhitectonic, astfel încât nici să nu mai realizezi efortul pe care îl depui tu, cel care scrii. Modus vivendi. Unii manâncă, eventual merg la serviciu, alții, mai mult, scriu jurnalul propriei vieți: cea în doi, cea mondenă, cea personală, familială, profesională. Ca urmare, uneori scrii mai mult, alteori mai puțin sau deloc, devorezi orele unei zile sau, din contră, sari perioade lungi. După cum respiri și te simți în respectiva perioadă, îi împrumuți jurnalului vivacitate, speranță, monotonie, chef, lehamite, toleranță, impulsivitate. După caz.

De aceea poți resimți patima romanului lipsă, tot citind confesiuni care nu-ți promit un punct culminant, un deznodământ melodramatic, ceva care să-ți motiveze timpul investit în lectură. Scepticii ar acuza jurnalul de stereotipie, rutină, de exercițiu al clișeizării. Cât de ironic mi se pare acum să definesc această muncă migălos consumată și asumată, de către autor, parafrazând, drept cronica unei morți neanunțate?! Iată o aplicație realizată la întâmplare. *A treia dimensiune*: 1-23 iunie 1959, scris zilnic, cu excepția unei singure zile, sâmbătă, 6 iunie. O încadrează remarci lapidare trei zile înainte și două după. Oboseală, să zicem. Sinonimă cu ceva din ceea ce am pronunțat anterior, în perfida enumerație. În schimb, 2 și 9 iunie, ca două paranteze pătrate, respiră larg, reconfortant, câte o jumătate de pagină fiecare, ca o pregătire, respectiv, o încheiere de conturi. Numai însemnări intelectuale, ale scriitorului Radu Petrescu. Nu verva familistului. Vineri, 5. *Continui transcrierea cu câteva foi și iar plouă, apoi stele răsar pe cerul apos și miroase bine. Idei. Duminică, 7. Încheiat astăzi o parte importantă a transcrierii de hârtii vechi, ajungând la un bloc de 1016 pagini, cam un sfert din ce mă așteaptă de aici înainte. Luni, 8. La Biblioteca Academiei. La jeune parque. Mă vizitează P.C. să-mi aducă o carte de care îl rugasem. Pleacă în curând la munca de folos obștesc. Am impresia că nu-i place Valery.* Revin asupra funcției jurnalului. Este ea una autoreferențială, are destinatar unic și cunoscut sau delimităm semantic între jurnal/ pseudojurnal/antijurnal? Este un mod existențial sau unul dincolo de cotidian, într-un non-absolutism construit involuntar? S-a vorbit, în cazul lui Radu Petrescu, deopotrivă de ″jurnal de existență″ și ″jurnal de criză″. Mihai Zamfir se declara în favoarea ″construirii unei existențe pe model de jurnal″ (*Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1988, pag. 106). Eugen Simion nota jurnalul ca pe o ″antiliteratură″ (*Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, București, 1985, pag. 276). Nu în ultimul rând, Marin Mincu considera că ″sinceritatea jurnalului depinde de implicarea narantului″ (*Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993, pag. 215). Și atunci, cine/ce pe cine/ce influențează și de ce? Cum se definitivează procesul acesta interior, deopotrivă explicat social și literar? Ce l-ar putea motiva pe purtătorul condeiului, atât de puternic, încât să-și împartă viața, constant, cu înfrigurarea paginii albe, nimic altceva decât o permanentă oglindă intro și retrospectivă?! Teama. De viață și de moarte, aidoma, cum aflăm din ″A treia dimensiune″: Sunt vieți care merg liniar, mereu înainte, părăsind definitiv etapele depășite, și de aceea părând sa fie secretate de indivizi mai dinamici, cu mai multă putere de înnoire; sunt însă altele (și a mea este printre acestea) care descriu un veșnic cerc, vieți statice, închise. Primele sunt muzicale, cestelalte, arhitecturale. În primul caz, moartea este un termen, ceva de care te apropii; în cel de-al doilea, un constituent al existenței, o permanență difuză ca umbra. (p.308)

Alexandru George realizează următoarea încadrare, analizându-l pe maestru: ″Un om într-un timp și într-un spațiu, care pentru el devine unul al lecturii și al scrisului, al observațiilor, al meditațiilor și proiectelor amplu și cu încredere dezvoltate în decursul

anilor..." (*Petreceri cu gândul şi inducţii sentimentale*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, pag. 48). Marian Papahagi pune punctul pe i: "Nu sunt mulţi scriitorii care să fi aruncat în aceeaşi măsură cu Radu Petrescu totul pe o miză atât de nesigură cum e căutarea acelei himere care este esenţa (tehnică, morală, plastică) a literaturii înseşi. Sub acest unghi, jurnalul lui Radu Petrescu trebuie aşezat între cărţile atât de rare, unde aventura literară este însăşi aventura existenţei". (*Cumpănă şi semn*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, pag. 117). Perfecţionismul lui Radu Petrescu ne dovedeşte, dacă mai era cazul, preocuparea scriitorului pentru receptarea corectă de către marele public, informat ori total neavizat. Jurnalul este un tip de comunicare riscantă, nu-şi poate numi o categorie de cititori uniformă. Invers decât în cazul literaturii, unde ştii clar dacă preferi SF-ul ori poveştile poliţiste, de pildă. M-au fascinat truda domniei sale de a-şi transcrie părţi masive din jurnal, organizarea timpului, meticulozitatea atipică unui boem absolvent de Litere. O grijă ca un antrenament zilnic. Mai mult decât o posibilă muncă de redactare într-o editură. Prilej de confirmări şi reconfirmări personale, de însuşire nemţească a unui mecanism inedit, de repunere în pagină a sufletului, de verificare personală, ciudat omniscientă, totuşi, subiectivă. *Despre ce am scris până acum nu sunt în stare să spun nimic. Despre ce voi scrie, mai puţin. ...Toate acestea le voi şterge la transcriere. Jurnalul meu revine la sistemul de noutăţi din 1946, căci nu mai sunt capabil de redactare.* ("Părul Berenicei", pag. 354 şi 395) Deşi formularea pare intrinsec pleonastică, mă voi referi acum la cronologia jurnalului. Scrierea sa nu a fost întocmai urmată de publicarea la fel de ...cronologică. În 1944, la 17 ani, în plin război, Radu Petrescu dă primele semne ale dorinţei ferme de mai târziu, de conturare memorialistică. Vârsta de graţie, adolescenţa miraculoasă când toţi devenim tributari originalităţii noastre creative şi când visurile sunt mai posibile decât oricând. Paginile sunt, în consecinţă, exuberante, uşor romanţate, pudice şi purtând parfumul unui timp iremediabil apus. Doi ani mai târziu, schema prinde forme reale. Anii studenţiei îl încurajează constructiv. Îl învaţă să aleagă, îl îndrumă definitiv pe calea memorialisticii, renunţând la alte specii, forme mai la îndemâna oricărui tânăr ambiţios învăţăcel – romanul, versurile. Ca orice capodoperă, jurnalul se stinge odată cu maestrul. Trăieşte cât dânsul. Aparent, pentru că postum, scriitura a continuat, prin grija familiei şi i-a întors Cezarului datoria, făcându-l nemuritor. *În 1944 am început să scriu jurnalul şi abia doi ani mai târziu m-am apucat cu râvnă de acest exerciţiu zilnic, pe care îl continui şi astăzi. Adevărata mea şcoală a început atunci, în 1946, cu jurnalul...* ("Părul Berenicei", pag. 207)

Anii cei dintâi de jurnal par o aruncare în valuri.*Ocheanul întors* este publicat în 1977 şi cuprinde amintiri din primii ani de învăţământ ai profesorului de limba româna, Radu Petrescu. Este perioada 1951-1954, când fusese repartizat acolo unde ai putea pune harta-n cui, cum ar spune munteanul, în Transilvania, paginile vorbindu-ne despre locuri ulterior neşterse din inima învăţătului, Petriş sau Prundul Bârgăului. Aş numi, mai degrabă, Ocheanul, un roman memorialistic. La prima vedere, eşti chiar convins că te afli în faţa unui grup de nuvele înrudite sau ingenios unificate, printr-un artificiu compoziţional al gândului comun. Sub aspectul structurii, lipseşte cu desăvârşire forma jurnalului. Nu suntem întâmpinaţi de clasicele datări binecunoscute, cotidiene, care să preceadă confesiunile. Totuşi, firul narativ curge liniştit şi coerent, ca o înregistrare radiofonică. Personal, am considerat totdeauna că începutul oricărui tip de scrieri este revelator pentru perceperea întregii opere. Sunt convinsă că se şi munceşte cel mai mult la oricare început. Şi nu pentru că ne-am lăsa copleşiţi de spiritul lui Rebreanu, ci pentru că, psihologic vorbind, quintesenţa unei dezvăluiri scrise, tradusă în nenumărate înfăţişări către un public, obligă enorm. Iată începutul lui Radu Petrescu ("Ocheanul întors", pag. 5): *Petriş. Lupt cu dorinţa de a-mi solemniza plecarea din Bucureşti, de a proba unui eventual cititor că poetul etc. În realitate însă nimic nu mi-e mai nesuferit şi am a face încă o dată cu supărătoarea dualitate a firii mele: e în mine un personaj gata de gravităţi şi de poză, locuind cu capul în Liră (constelaţia) şi un altul, mai*

scund și mai uscat, plin de un bun-simț foarte pedant însă, oricum, mai apropiat. M-am decis să las celui din urmă triumful. ...Teama de a fi uitat? A, ipocritule! Știi prea bine că ți-ai și vârât un deget în eternitate... Parcă-ar fi fost discipolul lui Arghezi, nimic mai edificator, sincer, autocaracterizant, dacă pot inventa un termen, un curcubeu cu două capete finite pentru destinul jurnalului maestrului: Petriș și eternitatea. Alfa și omega. Lucrurile au fost spuse ori zarurile au fost aruncate. Mi-l și imaginez pe domnul profesor expirând împăcat cu sine, cu siguranță, zâmbind. Retorica firească a începutului, mascată de autoironie învinge, practic, emoția gâtuită a tânărului ascet într-ale socializării memorialistice. Același început îmi reamintește de spaimele lui Eminescu: Scoși din lucrurile familiare, nu este firesc ca toate puterile noastre să le întrebuințăm, fără știre, la aducerea străinătăților într-o lumină cunoscută? Iar din acest efort iese un spor pe care cei grăbiți niciodată n-au să poată să-l cântărească... Urmează continuarea firească, descrierea așteptată, aproape didactică, a locului, în spirit călinescian, frumos, încântător, mreje sigure pentru cititorul sceptic: *Casa în care șed, la Cristina, este în capătul satului, pe un deal, la doi kilometri de școală și e făcută din bârne. ... văd ... un deal lung și sub el satul, clopotnița bisericii săsești, alături de care e școala, cub pe un etaj, vopsit galben, cu acoperișuri țuguiate și obloane la ferestre...* (pag. 5)

Apoi, tiparul unui program zilnic, inteligent așezat într-o posibilă copertă a unui roman, de vreme ce conștientizezi că sunt narate fapte din zile diferite, dar într-o manieră intelectual fixată, a fluxului amintirilor: *De dimineață, fericit umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea, din nou gramatică, la a șasea, la ora unu cumpăr un kilogram de carne de oaie...* (Ibidem, pag. 7) *La 11 termin orele și, din plictiseală, ies din sat și mă plimb cu mâinile la spate pe câmpul dinspre Jelna... La 6 dimineața e ceață, cobor la școală și mă așez în grădină sub o salcie... ...Deșteptat la 4 cu o formidabilă durere de cap, de măsea, cu junghiuri în gât și în umărul drept...* (pag. 10-11) Ce-l preocupă pe tânărul profesor și ce stare de spirit are, la marginea lumii, un bucureștean? Formarea personală, autentic intelectuală, cultivarea la un nivel nebănuit pentru un proaspăt absolvent, continuarea studiului individual, din plăcere și din deformație profesională, s-ar putea spune, ca să-i respectăm modestia. Nu în ultimul rând, pe Radu Petrescu îl fascinează viața în toate aspectele ei, de la minunile mici și inexplicabile, la cele universale, pe care nici nu ne-am dori să le explicăm vreodată, spre a nu le știrbi frumusețea: *Recitit Iov, ieri. Aias. Leviatanul pentru noi nu există sau este ridicul. Universul nostru e uman...Continui Homer. Pasiune. Pentru că dimineață a plouat, seara la 6 cerul este o placă de argint și porcii pe drum sunt violeți. Două găini tinere, pe iarbă, văzute de la geam: nu se disting decât contururile lor subțiri...* (Ibidem, pag.106)

Am descoperit la Radu Petrescu un soi de umor citadin, hâtru, cu bonomie de intelectual și cu ironie de capitală. Faptul că se așază atât de des în fața oglinzii, în sens figurat, este singurul care-i trădează maniera exigentă de a trăi și de a percepe lumea, altminteri, întreaga sa ființă recomandând un om extrem de generos, bunătatea întruchipată, tatăl visat, soțul ideal, colegul cinstit, profesorul icoană. În aceste circumstanțe, oricine ar fi fost persoana cu care a avut de-a face în viață, fie personalitate marcantă – Tudor Țopa, Miron Radu Paraschivescu, fie membru al familiei, elev transilvănean sau simplă cunoștință, nimeni, absolut nimeni n-ar fi îndrăznit să-l ia peste picior pe maestru. Dintr-un respect fin, la fel impus, prin reciprocitate. Cine nu-l înțelege pe Radu Petrescu? Iată, însă, propria-i mărturie: *De dimineață, să mă tund și să mă rad într-o frizerie de lângă Piața Amzei, peste drum de sinagogă. De pe scaunul prea înalt, picioarele nu-mi ajungeau bine jos și, ca să-mi scurteze părul, frizerul mi-a făcut o cărare de la mijlocul cefei până la frunte și în oglindă m-am trezit cu două enorme și sălbatice plete de fiecare parte a capului meu subțire și fanatic*. La profesorul Radu Petrescu am găsit plăcerea lucrului cu cei mici. Necesară repetiție pentru mai târziu, când și-a educat propriii copii, pe Ruxandra și pe Iorguțu, cu atâta drag. Mă bucur că un liceu din Prundul Bârgăului îi poartă astăzi numele. (La fel se întâmplă și cu o stradă din

Târgoviște, unde a învățat 10 ani.) Am găsit, chiar, pe un forum, prin intermediul internetului, un fost elev al domniei sale, care-i mulțumea peste timp – o personalitate locală. Deși prioritățile sale erau scrisul, cititul, studiul analitic, traducerile, apoi, în ordine, preocuparea față de provocările vieții sentimentale, totuși, serviciul inițial, cel de cadru didactic cu carte de muncă, i-a adus o reală bucurie. Păcat că acele vremuri nu i-au permis, prin transferul ulterior la București, continuarea carierei didactice. Cu siguranță, astăzi altul i-ar fi fost drumul, putând să-și încununeze apusul vieții cu o carieră universitară. Proful de română de la Prundul Bârgăului și de la Petriș mergea la cercuri pedagogice, la ședințe destoinice și interminabile ale Sfatului Popular Comunal, corecta teze, lucrări, caiete, încheia situații școlare, mai lua câte o grosolănie din partea vreunei oficialități, se împrietenea cu oricine – director de școală, profesori, cu gazda sau cu țăranii obișnuiți. Conversa cu toată lumea, nu se certa cu nimeni. Fascinant. Ca un studiu sociologic. Ca o analiză personală de tipul ...cât pot, până unde pot să merg, de ce nu, ce m-ar deosebi pe mine de toți ceilalți? Și, cu riscul că mă repet, mai mult mă nedumerește maniera echitabilă pe care maestrul o va păstra toată viața, în relația cu toți oamenii, abordându-i și respectându-i după aceeași proprie teorie, indiferent de condiția lor socială. Foarte rar sunt făcute aprecieri la adresa cuiva, iar atunci când se întâmplă acest lucru, considerentele sunt dintre cele mai elegante. Eschivându-se atât de miraculos, în plină perioadă comunistă, de tovarăși și de actele lor semianalfabete (atât scriitorul, cât și soția sa, Adela Petrescu, proveneau din vechi și foarte bune familii din Muntenia), mă întreb, fericită, cum de a scăpat de cenzură tot ceea ce a scris liderul Școlii de la Târgoviște?! (dar indirect, tocmai am răspuns).

Program la școală până după 6 seara (de la 8 dimineața), după o tonică și completă relectură a unor hârtii. După-masă, ședință în chestia cărților interzise care au fost găsite la niște elevi. Prostii. Directorul o repede de două ori, violent, pe P. să iasă de după ușă, de lângă sobă. Singurul lucru pe lume care merită seriozitate este opera. Dacă aș fi știut asta acum zece ani, în vară, acum nu m-aș fi aflat în Prund. Dar nu regret.(pag. 143). Că tot vorbeam mai devreme despre umorul citadin al maestrului... Plăcerea descrierii nu l-a părăsit nicicând, se poate spune că scriitorul a dus chiar bucuria realizării portretului literar la înălțimea artei. Un alt transfer din plastica iubită, un alt motiv să le dăm dreptate celor care îl consideră un Pallady al scrisului, și pentru că maestrul în literatură îl idolatriza pe acest slujitor al penelului. Ca o profesiune de credință, de la simple observații făcute în tren, ca Geo Bogza, la judecarea unor caractere umane în conformitate cu ceea ce-i inspira flerul său, pornind numai de la observația de suprafață. A fi însă intuitiv este un mare câștig și nu are nimic de-a face cu eventuala superficialitate.Tocmai de aceea mulți dintre cei intrați în vizorul autorului nici nu bănuiau la ce se expun, sub privirea blândă și aparent impasibilă a acestuia. Nu erau, însă, decât studii aleatorii. S-a dăruit mult hazardului Radu Petrescu. Ne spune că își alegea numele personajelor romanelor deschizând, la întâmplare, cartea de telefon. Tot cam așa a ajuns și la Petriș. Este, în schimb, extrem de constant, în marile alegeri ale vieții: iubita unică (din jurnale), credincioasă soție, și transferul sigur la București, indiferent unde și cum, de dragul întoarcerii la matcă, dar mai ales pentru familie.

Asumându-și, așadar, patima devoratoare a realizării unei descrieri subiective, vom vedea cum scriitorului i s-a întors puțin pagina, căzând în capcana dublului. Mari, fericite obsesii se transpuneau în chipuri banale. Simple coincidențe sau miraculoase transpuneri ale sorții? Teribile gesturi ori ticuri deveneau stereotipii, odată interpretate de necunoscuți de aiurea. Să-i fi jucat o altă farsă propriul dublu, pe care și-l recunoștea? Să fi ajuns dumnealui în stadiul receptării perfecte a ceea ce-și dorea să vadă, să găsească, de dragul aceluiași flux al amintirilor, ca și cum ar fi urmărit o derulare gratuită a unor filme bine păstrate în fișierele (mă rog, ungherele) sufletului? Interesante notații, oricum, mai ales că au rămas pagini de jurnal, nu simple frânturi de gând, pasagere, existente la un moment dat. Trebuie să notez că în compartiment, de la București până la Bistrița, a stat pe bancheta de vizavi de noi un om ca

de treizeci de ani, perfect dublu al lui Camil Petrescu, aceeași statură, aceeași nervozitate, aceleași ticuri ale mâinilor, același gen de haină și pălărie. Se ducea la Prundul Bârgăului cu un geamantan de carton pe dinăuntru lipit cu hârtie înflorată, să-și vadă fratele. *Accidentul că individul avea un ochi de sticlă albastră nu m-a oprit de la a gândi la fantasticele combinații care se pot face asupra acestor atât de frapante asemănări între oameni. Dublurile lui Pallady inventariate la București cu ea, sau ale lui Călinescu, dintre care pe unul l-am văzut tot astăzi, în Bistrița, la ora 11.30*. (Ibidem) A propos de ea, este doamna Adela Petrescu, camaradul de-o viață al maestrului, confidențial tratată, conform regulilor oricărui jurnal. Deduci, citind printre rânduri, ce șansă uriașă au avut să se întâlnească aceste suflete-pereche. Transpar, din pagini, o iubire mare și curată, interese comune – absolvenți de filologie, îndrăgostiți de pictură, dar și un bun simț, o decență proprii numai caselor mari, un parfum interbelic, coborât din romanele dragi nouă, ale acelor vremuri, cum nu mai întâlnești astăzi. Cu ea mergea și venea de la București, ambii luându-și repartiții în sate apropiate. Pe ea o urmărea cum doarme, liniștită, cu ochi de copil sau cu ea se consulta în privința alegerii unor pânze, a unor cărți (avea încredere în opiniile tinerei, mai ales când îi încredința manuscrisele și se bucura, ca de trecerea unui examen, când aceasta se declara încântată de ceea ce citea), pe aceeași femeie a vieții sale o purta permanent în gând. Îi simțea lipsa, o căuta cu sufletul permanent și era plenar fericit, inspirat și împăcat cu soarta, când erau împreună. Ce dezamăgire pentru șturlubaticii cititori ai secolului al XXI-lea, care vor fi căutat cu înfrigurare, în jurnal, măcar o pagină fierbinte, cel puțin un amantlâc! Iată lecția de moralitate predată de profesorul Petrescu, cel mai reușit jurnal neomodernist și cel mai cuminte deopotrivă, care schimbă regulile intimității, revenind la modelul clasic, fără să dea cuiva de bănuit acest lucru. Aflăm numele ei abia la sfârșitul cărții, ca un cadou, o dezvăluire a locului din căușul palmei, capabile să țină strâns unica sa perlă. Sublimă reciprocitate în această relație, inefabilă alegere a scriitorului, aceea de a prezenta relația unilateral, dintr-o unică perspectivă, a bărbatului aflat la persoana I singular, din ...economie, pentru că ei erau una, un tot, iar gesturile și vorbele ei nu mai era cazul să mai fie scrise, inventându-se, astfel, premieră absolută în literatura noastră, jurnalul interior, al ei, evident. Fiecare pagină a cărții poartă amprenta doamnei Adela, în mod direct sau indirect. Ieri, traversând Cișmigiul cu ea, sub arborii solzoși, de abanos, un covor de ghiocei. Bustul lui Apollo, pe un cilindru de marmură la marginea lacului, privea peste umăr la tufele cenușii de trandafiri, printre care se ivea puțin verde uscat (observ peste umărul ei, pe deasupra gulerului ei de lutru) și pe lac plutea o pană roz. O muzică subțire și simplă, o muzică de sfere. (Ibidem, pag. 36) *Ultimele mele trei capitole... sunt rele, absența ei îmi răpește talentul. Toate aceste însemnări sub stema cerului văzut de dimineață, a unui cer subțire-albastru pe care trece o imensă banchiză de trandafiri palizi. Peste Heniu. Și a noii mele dragoste pentru ea*. (Ibidem, pag. 143) Iar când nu alegea desele și lungile plimbări prin oraș, scriitorul primea ori făcea vizite, purta nesfârșite discuții revelatoare, aflându-se în cercuri la fel de bine pregătite și de selecte precum cel trasat, cu cel mai fin compas, de sine. Referindu-mă exclusiv la așa-zisul său timp liber și neincluzând aici munca literară diversă, descopăr și hobby-urile lui Radu Petrescu. Asupra picturii ne-am lămurit, era un hobby consacrat. Dar șahul? Nu știu dacă l-aș fi luat în calcul, în conturarea teoretică a profilului maestrului. Poate era o gimnastică a minții, o chestie bărbătească sau doar un prilej de a le demonstra reprezentanților științelor exacte cât de întortocheate sunt căile judecății unui filolog – revanșă pentru Ion Barbu, la o altă scară.

În aceeași categorie aș include filosofia, dar cea proprie. Dacă ar fi avut mai multe vieți sau dacă măcar nici pe aceasta nu ar fi părăsit-o timpuriu, Radu Petrescu ar fi putut să fie pictor, sculptor, critic de artă, traducător, filosof și, nu știu de ce sunt sigură, deși acest lucru nu rezultă de niciunde, compozitor. A rămas un imens scriitor și un norocos profesor, numai atât, și din cauza exigenței atribuite propriei persoane. De aici, filosofarea cu sinele, în momentele omenești, când luptătorul invincibil cobora garda. Lectura savantă a influențat

calitatea jurnalului. Omul de litere citea cu nesaț, incredibil de mult și de variat. Avea un tip de lectură formativă, la care se întorcea permanent, ca la o Biblie - Homer, Cicero, Marc Aureliu, simboliștii francezi, dar și reprezentanți ai realismului critic european. Pe de o parte, este plăcerea lecturii, pe de alta, dorința de a absorbi cât mai mult din ceea ce l-ar putea forma cu adevărat. Construcție piramidală, cărămidă cu cărămidă, în care timpul chiar avea o infinită răbdare. O lege nescrisă împotriva grabei distructive, pe care nu am întâlnit-o niciodată la autor. Stăpânirea limbii franceze, dar și a latinei sau a germanei i-au permis contacte directe intelectuale cu predecesorii săi iluștri, fără intermediari. Următorul pas era împărtășirea cu alții a rodului celor citite. Cei apropiați din familie, prietenii. Colectivul cel mai numeros și mai fidel, însă, eram noi, posesorii de mai târziu ai jurnalelor sale, pentru care maniera domniei sale poate părea chiar o premieră. Nu știu, în iureșul acesta nebun, dacă mai există în acest spațiu neomioritic un titan al lecturii, precum Radu Petrescu. Pare incredibil raportul permanent creat între cantitatea și calitatea celor citite. Probabil că aceasta era o terapie a maestrului. Într-o lume stalinistă, la început, nu știai unde și cum să te refugiezi ca intelectual. Când era supărat sau nefericit, când nu se putea plânge că nu are serviciul în București sau că nu-i ajung banii să meargă acasă de mai multe ori, părăsind un colț de țară pitoresc, dar inexpresiv, sufletește vorbind, atunci devenea salvatoare lectura savantă, nu oricare. Cu prietenie, nu cu aroganță, s-a comparat adesea, întru cele lumești, nu ale scrisului, cu coloșii pe care îi citea. Era mult mai reconfortant să știi că și alții au experimentat greutăți ca ale tale, era o școală de voință sau chiar un tip de autoflagerare propriu marelui artist. Călugărul scriitor în chilia sufletului său torsionat. Dacă am ști să citim printre rânduri la fel de savante, poate am descoperi un Vasile Voiculescu muncit de tenebrele autocreate, un mistic ori o persoană profund religioasă, căreia, din pricina regimului, îi era imposibil să se exprime. Finalitatea a fost cea a excepționalului jurnal, care îi va fi datorat incomensurabil acestei cotidiene și valoroase lecturi.

Cum putem ști că Radu Petrescu era deja format pentru scrisul înălțător, doar alimentându-se din ceea ce citea, ca un combustibil? Jurnalul este omogen, stilul este unic și echilibrat, chiar dacă azi citea pasaje din comedia greacă sau a doua zi înlătura colbul de pe cronicarii români... Lectura i-a ținut loc de operă, teatru, dezbatere alături de cunoscători, odihnă, sfat al unui prieten, adevăr mascat al unora sau minciuni în polei ale multor altora, care au trecut vremelnic prin viața sa. *Dacă aș fi citit pe Cicero acum câteva luni, la începutul verii, aș fi pomenit în cartea mea despre jocurile cu capace de bere transformate în oștiri, pe care le jucam la șaisprezece-șaptesprezece ani, și aș fi citat acea copioasă știre despre petrecerile cu scoici și pietricele ale lui Laelius și Scipio, când se întâlneau la Caeta sau Laurentum.* (p. 161) *Între 4 și 5 după-masă ea citește Didactica, eu sorb răcoarea grea a unei pagini din Rabelais.* (p. 88) *Mă trezesc indispus și îmi combat enervarea cu Ierusalimul lui Tasso, a cărui învolburată preciziune barocă îmi face bine.* (p. 318) *Să recitesc Suvenirurile contimporane ale lui Sion..La Câmpulung zapada e de doi metri...* Un bagaj cultural atât de impresionant îl recomandă pe scriitor și ca veritabil critic. Conștient sau nu, realiza analize profunde, care îl ajutau să-și ascută gustul pentru creația autentică. Intrând în economia mobilă a personajelor oricărei cărți, Radu Petrescu li se substituia acestora, experimentând gustul altor autori, anticipând situații, dezavuând gesturi ori lăudând reacții nebănuite. Acest tip de critică permanentă explică reala bucurie a maestrului de a citi, de a se simți bine în propria lume creată, departe de cea dezlănțuită a Bucureștilor de atunci și, probabil, de acum, dacă includem eternitatea jurnalelor. Ce binecuvântare, să fi avut alături exact persoana care să-l înțeleagă și care să intuiască imortalitatea sa... Nimic din ceea ce face ori spune învățatul nu se intersectează cu greutățile inerente ale vieții, de parcă ar trăi deasupra tuturor lucrurilor, într-o detașare sublimă. Nu se poate spune că era un ignorant sau că a tratat cu neglijență impedimentele sociale, ci poate fi invidiat pentru puterea de a lăsa în plan secund mărunțișurile vieții (pentru cei comuni, obiectivele majore), acordând atenția cuvenită marii

scene literare, culturale. În termeni populari, nu a trăit degeaba. În conducerea construcției, Costin are un rafinament suprem, dacă înțelegem bine cuvântul. Probă capitolul al cincilea, dens, compact, după desfășurarea cu mari (și admirabile) pauze ale celor trei anterioare. *Costin ştie, ca un desăvârşit arhitect, să alterneze perspectivele în timp ce le creează. Letopiseţul său, una dintre cele mai mari şi mai fine cărţi din literatura noastră. Cine nu o cunoaşte şi nu o gustă, nu are organ nici pentru Creangă, Slavici, Rebreanu, Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu şi ceilalţi. ...Prin ce se ridică Homer deasupra tuturor, deasupra lui Balzac, de exemplu. E în poem o puritate supremă. Cu o atât de puternică compoziţie, de ce Eugenie Grandet nu se impune în aceeaşi măsură* (Ibidem, pag. 343) Radu Petrescu – istoric literar este gândul care mă face din nou să regret abrupta sa plecare din această lume și faptul că nu a avut șansa să lucreze într-o catedră universitară. Munca asiduă asupra unor manuscrise valoroase, dar cvasinecunoscute, drumurile la Biblioteca Academiei, patima propriilor descoperiri, toate acestea l-au situat într-un loc privilegiat în literatura noastră. Consistența documentării sale, setea pentru argumente viabile i-au susținut continuarea unei munci, pe care, probabil, nici nu și-o propusese, dar pe care o justifica interesul său real pentru nou și mai ales pentru valoarea artistică de necontestat. Legătura cu artele plastice este indisolubilă. N-aș putea spune că văd acum în Radu Petrescu un critic de artă, dar în mod cert, este un admirător desăvârșit, cu atât mai mult cu cât ea practică profesionist această nobilă îndeletnicire, transmisă, vom vedea, și copiilor. Dacă ar exista o meserie care să explice dragostea pentru arta plastică, scriitorul Școlii Târgoviștene ar îmbrățișa-o cel mai bine.

Ceea ce mi se pare extraordinar și, până la un punct, firesc, este conexiunea pe care domnia sa o realizează permanent între cele două mari reprezentări, imaginea culorii și cea a cuvântului. Este aproape o lume comună. Mi-aș putea explica pagini din jurnal influențate de contemplarea unei pânze, dar mi-ar fi greu să-mi proiectez mental reciproca. Poate doar în spirit cubist aș vedea transpus pe o frescă vreun jurnal radupetrescian, dar cred că acest lucru l-ar deranja pe artist. Câtă delicatețe, să judeci frumusețea interioară a unui ilustrator de carte, cu atât mai mult cu cât plin secolul al XIX-lea îi asigură unui astfel de inițiat un anonimat celebru, particular, dar sigur?! Iată aplecarea omagială și respectuoasă a scriitorului mișcat de necunoscutele din algebra culturală uitată, veche de un veac, pentru sine. *Am avut ocazia de a vedea, prin bunăvoinţa dr. Onisifor Ghibu, multe din preţioasele manuscrise ale lui Picu Pătruţ (1818-1872), paracliser în Sălişte, poet şi compunător de teatru popular şi de cântece intrate în circulaţie anonimă, miniaturist şi caligraf eminent, iubitor de carte frumoasă, călugărit în 1849 la schitul Cheia, din Vâlcea, dar trăitor, sub toate ipostazele de mai sus, în viaţa mireană a comunei lui natale... Aprindea de un an candelele în biserică atunci când, peste munţi, închidea ochii marele logofăt Dinicu Golescu, poet al grădinilor de la Schönbrunn. ...Cele 577 de miniaturi, dintre care 102 pe întreaga pagină, 129 de vignete şi sfârşituri de carte, toate în culori, însoţind voluminoasa colecţie, alcătuită de el, de versuri, cele mai multe originale, pentru toate praznicele... se ridică, prin calităţile lor plastice, pornite din adevărul lăuntric al unei personalităţi complexe şi armonioase, mult peste nivelul ilustraţiei de carte din timpul său... Picu Pătruţ s-a stins în anul când Eminescu îşi încheia studenţia la Viena. Doar patru ani mai târziu se năştea în Gorj, Constantin Brâncuşi*. (Ibidem, pag. 359-361) Ce aflăm despre slăbiciunile, problemele, plăcerile lumești ale lui Radu Petrescu, altele decât cele deja observate? Fuma, dar nu trăda voluptatea actului, încerca să renunțe, probabil, de vreme ce ne anunța deseori că a fumat numai cinci țigări. Deseori, se simțea rău. Dă vina pe idigestii, insomnii, dureri de cap ori de măsele. Probabil o oboseală cronică, altfel nu pot prevedea limitele umane ale acestui truditor până la epuizare. Se face bine cu o priveliște a unui copac sau a cerului senin, cu imaginarea unei ierni prietenoase ori a unei lungi plimbări alături de cei dragi. Gândul frumos, cel mai bun medicament al său. Alteori vorbește despre întâlnirile plăcute, dar scurte, cu mama și cu sora sa, care veneau din

provincie la București. Pe mama sa va fi dorit să o primească și în Ardeal, pentru că își exprimă, la un moment dat, regretul că a așteptat-o la gară, fără a o întâlni.

Pentru transilvăneni, are numai cuvinte de bine. Vede un poștaș vorbăreț și merită atenția sa, pentru că îi aducea constant așteptatele scrisori de la Dipșa, care îl reconfortau (ale ei). Gazda, Cristina, dar și fiul acesteia, sunt privilegiați, au parcă statutul unor prieteni. Nu știu de ce lipsesc detaliile despre colegii de școală, atribuind mai multă importanță celor pasageri prin viața sa, întâlniți la un cerc pedagogic, de pildă (o profesoară negricioasă de limba română, de la o școală germană, care îi trimitea bilețele unui munte de flăcău ardelean). Parcă se ocupă mai mult de oamenii prezentați indirect, nu de cei de care se plictisește, probabil, zilnic. În schimb, este sincer interesat de ceea ce se întâmplă cu elevii săi, de reacțiile acestora, momente care îi vor provoca neîndoielnic nostalgii, mai târziu. De pildă, inserează în jurnal vreo zece rânduri dintr-o compunere nostimă a unei școlărițe cu nume pe măsură, din clasa a V-a, Paraschiva Surcel. Mai mult, se simte bine, în proprietatea teoretică pe care o deține, de profesor al elevilor săi. Se întreabă cum ar arăta lucrurile, din această perspectivă didactică, după mai bine de douăzeci de ani și intuiesc un mare regret al renunțării la cariera didactică a maestrului, din pricina vicisitudinilor vremurilor. În tot ceea ce face, omul dinlăuntrul său cunoaște și socializează, fără pretenția de a se împrieteni. Sunt puțini cei aleși din proximitatea sa. Majoritatea, cu excepția personalităților, constituie studii de caz. *Dacă aș fi bogat, aș ține pe lângă mine câțiva dintre elevii mei, până ar împlini ei vârsta de douăzeci și cinci de ani. Așa, îi voi părăsi prea curând*. (Ibidem, p. 331)

În altă ordine de idei, cred că odată cu Radu Petrescu se naște și jurnalul oniric. Visează mult, ca noi toți, de altfel, numai că visul ori coșmarul îl preocupă, e tentat să-l interpreteze, devine superstițios (evită, fie spus, și cifra 13). Cel mai des, cred că visul este o proiecție a lecturii (se bucură de plăsmuirea a două femei superbe). Alteori, mai ales când se și trezește, este rezultatul nemulțumirilor reprimate ale artistului. Cum nimic nu este hazard atunci când își planifică fiecare etapă a vieții, nici visele nu pot fi interpretate de către cititor drept strict întâmplătoare, dacă victima lor a ales să ni le împărtășească. Visul este prelungirea existențială a lui Radu Petrescu ori prilejul de a finaliza ceea ce, repet, în nemăsurata-i exigență, nu reușea să ducă la bun sfârșit în timpul zilei. În înțelepciunea sa, proprie marilor personalități, nevorbind niciodată despre moarte (și pentru că era foarte tânăr), găsesc preocuparea pentru vis un tip de obișnuință cu lumea de dincolo, de care se temea, probabil.

Bibliografie

Mircea Bențea, *Radu Petrescu-Farmecul discret al autoreflexivității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

Alexandru George, *Petreceri cu gândul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, 1986.

Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1990.

VIOREL MARINEASA: „CORESPONDENŢE, COMPUNERI, TĂCERE"- REFLECTIONS OF THE POSTMODERNIST MIRROR

Julia DEÁK
University of Bucharest

Abstract: Viorel Marineasa's short prose "Correspondences, essays, silence" is defined by an exacerbated ability to encompass heterogeneous elements between the "limits" of a text. After all, "Limits" are extremely flexible as the postmodernist text relies on discontinuity, cinematic technique, relativism and deconstruction. The writing registry is ironic; the author deconstructs literary clichés and themes such as: love, family, school, everyday life, human behavior and also traditional prosody. Moreover, he appeals to language games, critical spirit, textualism, intertextuality, orality and a new author-reader relationship. His work is made of fragments, diary notes - a collage of themes and styles of various literary trends or different levels of language. All these – "embellished" with subtle hints to the dictatorial regime in Romania.

Keywords: postmodernism, deconstruction, stereotypes, ludic, language-games.

Proza scurtă a lui Viorel Marineasa *Corespondenţe, compuneri, tăcere*, se defineşte printr-o capacitate exacerbată de a cuprinde elemente eterogene între „limitele" unui text. „Limitele" sunt însă extrem de flexibile, întrucât textul postmodernist mizează pe discontinuitate, tehnică cinematografică, relativizare şi deconstrucţie.

Evenimentele – sinteză de real (biografie) şi imaginar se constituie într-un colaj. Tehnica narativă se traduce prin alternanţa vocilor narative, alternanţa persoanelor: de la persoana a III-a „O catastrofă, spune cea de matematică", la persoana I : „În uşa casei redevin cel de atunci. Mă văd" şi chiar persoana a II-a: „Aveai vreo cinci ani. Ai mers într-adevăr, de vreo câteva ori la şcoală înainte de soroc"[1].

Deconstrucţia textului narativ tradiţional se realizează astfel nu numai la nivel structural, formal, exterior (prin inserţii lirice, scindarea textului narativ în două coloane şi prezentarea lor în paralel, numeroase subtitluri) dar şi din interior, prin alternanţa perspectivei narative ce relevă un amalgam tematic, prin ambiguitatea conţinutului narat.

Prima parte a prozei aduce în prim plan patru personaje generice sau „personaje-concept":

cea de matematică – caracterizată de termenii: „coeficienţi, cuantificare, deficit psiho-volitiv, impas docimologic"

cel de limbă – definit de stereotipii şi exprimări bombastice precum: „probabil că devenim sociabili pe măsură ce disimulăm mai abrupt", „ne angrenăm într-o viaţă nu neapărat falsă, dar oricum, plină de insaţietăţi, concesii, supralicitate tensiuni" .[2]

Fetiţa - problemă – cu înclinaţii literare: „Renunţ la viaţa obişnuită atunci când închid ochii. Partea rămasă din mine, fără greutatea de a exista neapărat, e luată din vântul dogorind. Zborul trece-n plutire pentru străinul ce încep să fiu, confund adâncimea cu înaltul, presiunea

[1] Crăciun, Gheorghe/ Marineasa Viorel: Generaţia '80 în proză scurtă, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 305-306

[2] Ibidem p.299

cu depărtarea, spuma mării cu clăbucii din cer. Şi merge persoana necunoscută care-mi duce corpul, merge cu ochii închişi, dând impresia c-o face de-a-ndărătelea, dar nu pot să precizez dacă asta înseamnă vreme sau drum. Mă regăsesc pe bancă şi încă strâng ochii, până când scândura de sub mine devine lichidă, mă prăbuşesc, ajung la fund. Nu visez, nu pot nici să mă trezesc, rămân în această incertitudine până-mi pierd respiraţia"[3]

Fentosul – pasionat de fotbal: „Eu când stăteam cu ochii închişimai mult dorm că na-m chief de alt ceva astami palce dar nu ieste bine că visez căci driblez şi făceam fente dei pun în fund pe toţii căci ei se inervează dar să supără de loc imidiat când satu cam cu ochii închişii dar nu să ştie încă pe ce parte îi arunc fincă îi triplez – şi tot aşa"[4]

Cei patru surprind totodată moduri de raportare la regimul politic şi „tipuri umane" în comunism. Personajele se caracterizează prin: limitare, pedanterie, cunoaştere sterilă, lipsă de comunicare şi cunoaştere„interdisciplinară", uniformizare – specifice pseudo-elitelor ***(cea de mate*** şi ***cel de limbi);*** delimitare, situare în răspăr, resemnare – specifice intelectualilor, recte scriitorilor condamnaţi a scrie „literatură de sertar" (***fetiţa problemă, alias fata cu ochii închişi, Muta***): „Am, în manuscris, două romane, trei volume de poezii, un ciclu de nuvele. Plus însemnările zilnice. Săptămânal îngrop texte. Din când în când le scot, fac corecturi sau doar (re) citesc."; vid ontologic, limbaj de lemn, agramat, limitare provenită din absenţa contactului cu realitatea şi lacune provocate de îndobitocirea progresivă indusă de regimul dictatorial ***(Fentosul/ Fentosanul, alias Pele sau Navetistul).***

Realitatea anostă, gri, lipsită de perspectivă este relativizată, prin inserţie de ludic şi umor: „M-am măritat cu Pele, adică Fentosul. Parcă poţi să alegi. De-abia am isprăvit acel minim de clase. El a făcut profesionala. E băutor. Mă bate cu metodă şi imaginaţie. A fost rezervă în divizia C. Nu mai vorbim de la a doua procreare. I-am făcut cu gura închisă, fără tradiţionalul tărăboi". Satul îmi zice Muta. El e navetist; mai driblează, mai se împiedică (…)"[5] (subtilă aluzie la traiul cotidian).

Cotidianul, viaţa şi destinul personajelor sunt redate într-o manieră inedită, făcându-se uz de mijloacele, limbajul şi apanajul specific ştiinţelor umane (ex: poemul dedicat Navetistului – aluzie la tematica „literaturii la comandă") în prima parte.

În „ALTE DEZVOLTĂRI" însă, problematica destinului pseudo-personajelor este trasată asemenea unei probleme de geometrie a cărei rezolvare necesită un demers de tip deductiv. Se porneşte de la ipoteză şi se dezvoltă demonstraţia după care se prezintă concluzia. Personajele sunt reduse prin abreviere la simboluri, asemănătoare celor utilizate în ştiinţele exacte, unele fiind chiar introduse în ecuaţii:

Cea de mate (M)
(emblemă – limba trifurcată)
-Mariaj (cu cel de limbă), urmare firească a unei tandre polemici, devenită cicăleală.
- Va fi concubina lui Ăl care nu doarme (…)/ ***Ei (M +Ăl care…)*** etc.[6]
Cel de limbă (L)
(heraldică – rânjetul)
-Conjuncţia cu cea de mate (v. mai sus)
- Va fi sechestrat de o femeie proastă, rea, urâtă (şi bătrână?) etc.[7]
Fata cu ochii închişi (F.O.I)
(pecete – rumoarea)
- Reîntâlnirea cu maestrul (vezi cap. respectiv) etc.

[3] Ibidem, p.300
[4] Ibidem
[5] Ibidem, p.301
[6] Ibidem, p. 301-302
[7] Ibidem, p. 302

Fentosul (F)
(simbol – căpriorul jugănit)

- Se mută la oraş, intră într-o dubioasă grupare fotbalistică, ai cărei membri nu-s chiar practicanţi…etc.[8]

Discursul, impregnat de aluzii la adresa regimului politic (aceste „probleme" trădează posibile dosare ale unor existenţe stocate de Securitate sub nume de cod.) este metatext şi intertext.

Aceste mărci ale postmodernismului pot fi reperate încă din primele rânduri deşi se vor „mascate" de numele metodiştilor: Gudrun Demianenco-Proorocu, Pepa Trailovici, Horaţiana Circe Bănuţ, Higiena Vânătoru, în cărţile de căpătâi ale lui Iosîmică Cionvică: Istoria secretă, Reţeaua sugrumată, Nosferatu, Istoria Gestapoului, Aventurile submarinului Dox, Moby Dick ori în trimiterile la Vasco da Gama, Dylan Thomas, Prévert, Trackl, sau Ady Endre.

Limbajul redat în termeni uzuali, este demetaforizat şi se caracterizează prin asocieri insolite, contrastante, ce amintesc de prozele lui Urmuz:

„Pică dintr-un dud uriaş la acţiunea de adunat frunze pentru viermii de mătase (evită sârmele), vinovat nu e nimeni, doar spiritul său de aventură; paralizat definitiv şi mut, se apucă de o manufactură stranie, păstrând *geometria* imprevizibilă a acelor driblinguri de altă dată. Lucrările lui, împletite din fibră vegetală (tratată cu lapte de bivoliţă), se caută foarte mult"[9]

Compunerea „fetiţei-problemă", pare un fragment din „Întâmplări în irealitatea imediată" a lui Max Blecher:

Renunţ la viaţa obişnuită atunci când închid ochii. Partea rămasă din mine, fără greutatea de a exista neapărat, e luată din vântul dogorind.(…)/ Nu visez, nu pot nici să mă trezesc, rămân în această incertitudine până-mi pierd respiraţia"[10]

În cea de-a doua parte a textului este introdusă de o pseudo-formulă mediană din basme:

„Oricum, până la tăcerile şi corespondenţa lui Iosîmică Cionvică mai este destul."[11]

Acest aspect relevă faptul că prima parte corespunde aşa-ziselor *compuneri* din titlul prozei: *Corespondenţe, compuneri, tăcere* .

Textul se bifurcă şi prezintă în paralel, pe două coloane şi pe două voci (naraţiune la persoana a I-a şi a II-a), prima copilărie a lui Iosâmică Cionvică, ce pare desprinsă dintr-un scenariu suprarealist, marcat pe alocuri de elemente specifice basmelor: călătoria iniţiatică: „Plecasem (am pornit într-un ieri de odinioară?) cu Ionălalbu şi cu Ionălnegru într-o pădure cu de cinci ori cinci arbori" / Zile-n şir ne-ai bătut capul cu gemenele, ba de câteva ori te-am aflat cu traista-n băţ, hotărât să pleci în lume, în căutarea lor. Cu birja am făcut circuitul castelelor din împrejurimi, proaspăt naţionalizate".[12] (aluzie la naţionalizarea imobilelor, deconstrucţia clişeelor basmului). Ulterior, textul se unifică sub forma discursului la persoana a III-a. Alături de Iosâmică Cionvică, apare numele Dianorei Mamut (Dida Solida), căreia, student fiind, îi scrie de la Boston într-un registru infantil, pe alocuri în rime, „Cum eşti tu frumoasă şi inedită, cred că am realiza o bună partidă (…) Tati meu va fi şi Tati teu, Mami mea- şi mami tea, cu Buna la fel, pe moşu să-l ia zmău"[13] apoi îi mărturiseşte „hobiurile sale- folbalu şi golâmbii"

[8] Ibidem, p. 302
[9] Ibidem, p. 302
[10] Ibidem, p. 300
[11] Ibidem, p.303
[12] Ibidem, p.303-305
[13] Ibidem, p.308

Registrul este ironic, autorul deconstruieşte clişee literare, teme precum dragostea, familia, şcoala precum şi clişeele prozodiei tradiţionale. Mai mult, autorul denunţă şi clişee ale cotidianului, ale comportamentului uman: „Zi-mi ceva din repertoriul de la şcoală – o poezie, un cântec, nu contează ce” [14]

Corespondenţa este urmată de cele trei mari tăceri ale lui Iosâmică Cionvică: prima în scop meditativ, a doua – convenţie cu topograful să nu mai vorbească până la întoarcerea perechii de golâmbi de la Dărăbani sau Halmeu şi a treia – căreia el însuşi i-a pierdut semnificaţia. Pe de o parte, cele trei „mari tăceri” se constituie asemenea celor trei probe din basme, ce au scopul de a restabili situaţia iniţială de echilibru. Pe de altă parte, acest „episod” sugerează gratuitate, parodie întrucât denunţă convenţiile şi clişeele tematice şi de limbaj ale literaturii, contrariază logica, frizând absurdul, asemenea unui text de avangardă. Totodată, personajul manifestă prin vidul ontologic filiaţii cu literatura absurdului. Interesant este şi contrastul ce derivă din numele IosâMICĂ şi termenul „MARE” (prima, a doua şi a treia MARE tăcere). (joc de limbaj)

Simbolurile reiterate: cheia, golâmbii, verbele „a crâcni”, a cârâi”, converg toate către ideea de aluzie la adresa regimului politic dictatorial.

Jocurile de limbaj ironia şi spiritul critic, textualismul, mărcile oralităţii, fragmentele de tip jurnal sau însemnările, noua relaţie autor-cititor, mirajul occidentului, colajul de teme şi stil aparţinând diverselor curente literare sau diferitelor paliere ale limbii (ex. „MATERIALE PE OAMENI”, aluzie la *naturalism*; „lipit de tulpina otrăvită a cartofului, de care eşti îndrăgostit, nepricepând că nu se poate frânge distanţa dintre regnuri”, posibilă aluzie la *Riga Crypto şi Lapona Enigel*; „zborul trece-n plutire pentru *străinul* ce încep să fiu” – *stil indirect liber*; „un te duci?, ia până-n deal, ţine loc de bineţe, răspunsul e previzibil, întrebarea e un chip de a-l băga în seamă pe celălalt, răspunsul înseamnă, dacă nu complicitate, luare în evidenţă, acceptare” – *pragmatică, analiza conversaţiei*) – toate constituie elemente ale arsenalului postmodern

Linda Hutcheon afirmă în „Politica postmodernismului” că acesta „seamnănă cu gestul de a pune în ghilimele o afirmaţie în timp ce o faci iar efectul urmărit este acela de a sublinia sau „a sublinia” şi de a discredita sau „a discredita” iar modul este, prin urmare unul conştient şi ironic sau chiar „ironic”. Trăsătura postmodernismului constă în acest gen de dedublare sistematică şi jucăuşă sau duplicitate, preocuparea primordială a postmodernismului fiind aceea de a denaturaliza anumite trăsături naturale ale modului nostru de viaţă; de a arăta că acele entităţi pe care, fără să le reflectăm, le considerăm naturale (…) sunt de fapt culturale, adică elaborate de noi, nu date nouă”[15]

Deşi toate trăsăturile converg către o cristalizare a definiţiei postmodernismului, Brian McHale sugerează pe bună dreptate că : orice am gândi în legătură cu acest termen şi oricât de mult sau de puţin ne-ar mulţumi aceasta, un lucru este sigur: obiectul la care termenul pretinde să facă referire nu există.”[16] Astfel, finalul nu poate fi altfel decât unul deschis.

Finalul prozei anunţă o spargere într-o şcoală apoi se revine la relatarea la persoana I. Acest cadru, pare o imagine dintr-o celulă, dar ultima frază sugerează o imagine deschisă oricărei interpretări: „În sfârşit, cei doi îşi dau întâlnire la o grădină de vară. Însă cel liberat se răzgândeşte şi nu se mai arată.” Să fie vorba despre Iosâmică Cionvică sau e doar o altă reflexie a oglinzii postmoderne?

[14] Ibidem, p.306
[15] Linda Hutcheon: Politica postmodernismului, Edit. Univers, Buc, 1997, pag.5
[16] McHale, Brian: Postmodernist Fiction, Routledge, New York 1991, pag. 4

BIBLIOGRAFIE:

Viorel Marineasa*: Corespondenţe, compuneri, tăcere* – în: ***Crăciun,*** *Gheorghe/* ***Marineasa*** *Viorel*: Generaţia ’80 în proză scurtă, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Hutcheon, Linda: *Politica postmodernismului*, Edit. Univers, Buc, 1997

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, New York: Methuen, 1987

TRANSLATING GRAHAM SWIFT'S *LAST ORDERS* – SOME OF LENNY TATE'S STRIKING OF CHORDS

Alexandra Roxana MĂRGINEAN
Romanian-American University

Abstract: This research is based on a chapter from Graham Swift's novel Last Orders and it confronts the original English text with a Romanian translation. Starting from general issues of style and register, we dwell on certain aspects of the translated text, minding at the same time the principles of translation. We submit to attention problematic instances of the Romanian version of the text, sometimes offering alternatives which are deemed more appropriate, bringing contextual arguments for the claims. In this process, we also take into account the way a good translation needs to faithfully render, in the target language, the personalities of the characters, as well as the subtleties of meaning detectable in their discourse.

Keywords: translation, translation principle, inference, identity, context

Foreword

This paper seeks to analyze a section from the novel *Last Orders* by the British writer Graham Swift, taking into account issues regarding its language and translation into Romanian. The above-mentioned fragment is chapter sixteen in the novel, where the narrator is the character Lenny Tate. The Romanian translation we are looking at belongs to Petru Creția and Cristina Poenaru and it appeared with the Univers publishing house in Bucharest in 1999.

We have chosen Graham Swift because it is one of the finest contemporary writers in England, due mainly to his witty language and ability to create subtlety of meaning in the most ordinary of individuals, who apparently neither possess, at first glance, anything special, nor would they be capable of extreme profundity of spirit. Nevertheless, it is precisely in the most mundane of lives that significant drama may take place, perhaps specifically triggered by the humdrum aspect of one's existence. The monotony of one's life hides, in the case of Swift's characters, unaccomplished goals, regrets for would-be developments in their lives that never get to take place, for one reason or the other – ill luck, lack of courage or initiative, social imposition that dictates making the wise choice. It is the case of Lenny Tate, a boxer *manqué*. In the novel, he is not the only one in the situation of having failed in a desired career. The group that make up his friends, the characters belonging to the elderly generation, are almost all something other than their preference: Jack (now deceased) wanted to be a doctor, but ended up a butcher; Ray would have liked to be a jockey, but he is a bookkeeper; Vic dreamed of going away at sea as a captain, but ended up activating in a business he could not go bankrupt in – undertaking etc. The characters' frustrations concerning their paths in life make them introverts who think a lot to themselves, and do that with a special passion and lyricism, despite being men (and, perhaps, because of that, less prone to introspection, according, at least, to stereotypes across history).

The situation we have described makes room for witty interior monologues. We have selected one of Lenny's in particular, as in the story he is hinted at as a "stirrer" (Swift 1997: 7), an individual who likes punching the others not only as a prize fighter, but also

figuratively, and who thus keeps "punching" lines, if we can see through the pun. He is a bully in relating to his peers, and, due to this quality, a symbolical engine for the story. His aggressiveness provokes responses from the others through which we get to know them as characters. His bullying constructs identities, reveals relationships, introduces through verbosity new pieces of information, makes points, spells out the truth making it clearer.

Another reason for picking out *Last Orders* from among Graham Swift's novels to analyze from a translation studies perspective is the richness of linguistic issues in the characters' vocabulary. The style is extremely offering and expressive, as it is the Southern London dialect filled with colloquialisms and colorful terms, as we will see later.

We shall resort to concepts from the theory of translation to help pinpoint some aspects of the text under analysis. As any translation minds culture and context, we also refer to aspects of identity construction and studies; these are part of cultural studies at large, which makes this endeavor intertextual.

General stylistic issues

Before passing on to the translation as such, we will look into the general feel of the text in order to get an idea about its atmosphere and the aspects that make up the topic approached in this fragment.

First, we will refer to what happens in the text *per se*. Vince Dodds, a mature man, returns from the army service to Bermondsey and enters the pub called the Coach and Horses, the old meeting place of a group of friends that reunites members from two generations. Vince belongs to the younger generation, but, as he enters the locale, the first group member he meets is Lenny, now an elderly man. They start talking after Lenny accepts the drink offered by Vince, and old issues are rehashed in the mind of the former, along with his grudge against Vince, issues that we find out about from his interior monologue and comments. An insignificant, casual meeting and an apparently inconsequential situation, such as having a drink with someone you see after a long time in a pub, hides inner struggles. A monotonous, polite and somewhat distant and impersonal dialogue covers hidden tensions and a passionate attitude in relation to events that both characters have experienced.

The register is a Southern English colloquial one, characterized by elements that challenge the translator, because it is filled with ellipses, disagreements between subject and verb and idioms. To its oral, spoken quality that dares the translator, we can add the difficulty it raises due to its artfully shrewd nature, rich with inferences that need to be retrieved in the target language. Another challenge that it represents for translation is the observance of the principle of fluency or accuracy, due to the absence of connectors and its elliptical sentences. A further potential problem may be the fact that fluency could at times come in stark contrast, or go against the principle of fidelity or accuracy which would determine the translator to preserve the laconic feel of the original text.

Lenny and Vince's loud and silent confrontation

When Vince enters the Coach and Horses, we are told that he "parks himself on a stool" there (*Ibidem*: 66). The Romanian version employs the verb "*se instalează*", which is not incorrect, but which loses a significant part of meaning and "equivalence" (Ionescu 2003: 43) at the "pragmatic level" (*Ibidem*: 44) of the text. Let us see why it is important to preserve this association with cars in the target text as well. On the one hand, the name of the pub, The Coach and Horses, has a special cultural significance in relation with the generation of the

welfare state, who lived from static small businesses, who were more connected to the community network and consequently less flexible or prone to movement, or, otherwise, figuratively, to change. However, some of the representatives of this generation would have liked to choose differently from their parents, and, instead of conforming to a safe, static and monotonous existence, to live their dream (see the characters mentioned in the introduction). Most of the careers *manqués* that they would have liked to pursue, or hobbies that they would have enjoyed having are connected with or presuppose movement and getting away from the fixed place where they lead their lives: going on trips in a camper or being a jockey (Ray), voyaging at sea (Vic), boxing, which meant traveling (Lenny). Even the leitmotif and central issue at stake in the novel is a journey to fulfil Jack Dodds' last wish, of having his ashes scattered from the Margate pier. The actual movements in the story prefigure the desire to lead a more adventurous and interesting life, where one is one's own master by staying true to what one dreams of, and the regret of not doing so. They are also a *figura* for taking distance from the centre, in all possible senses of the phrase: physically; ideologically, as the novel anticipates the post-Thatcherite individualism already visible among the members of the young generation in their attitudes to life; in the style of novel-writing, by choosing a marginal type of discourse instead of the mainstream, and by digressing a lot.

The second allusion that is lost by losing the connection with cars in the use of the verb "*se instalează*" in the target language is to Vince's occupation and lifestyle. He runs a showroom (or garage, as his fellow friends call it) where he repairs and reconditions cars. To him, cars are everything, as he states himself, a way of life: "A good motor is a comfort and companion and an asset"; "it's the combination of man and motor, it's the intercombustion. A motor aint nothing without a man […] And sometimes a man aint nothing without a motor" (Swift 1997: 71). Unlike the older generation, he has pursued his dream. He refused to take over the family business (Jack Dodds' butchery), unlike most, who would have (and many before him did), and as tradition imposed. Due to his identification with the car, or "motorvation" (*Ibidem*), it would make sense to use a term associated with cars in order to describe an action that he performs, i.e. "park". Due to all the arguments above, it is my contention that we could preserve the term "*parchează*" in Romanian (perhaps in inverted commas), despite its colloquialism, which would not, after all, be in any conflict with the already informal and colloquial overall note of the English text.

The next bit of discussion concerns the use of the Romanian "*zice, rece ca o zi de iarnă: „Ce mai face Sally?"*" (Swift 1999: 61) for "he says, cool as Christmas, 'How's Sally?'" (Swift 1997: 66). There are two main semantic components in the English version that should be present in the target language as well: the idea of distance taken from the other, of lack of emotion; the notion of the speaker's self-composure and self-confidence verging on impudence. There is also the implication of Vince having abandoned Sally and parted with her in terms other than the best, after she had fallen in love with him. He made her fall in love mainly out of spite, to get revenge for being made to ride in the back of Dodds' meat van in his childhood, while she rode in the front with his adoptive parents, during their trips to the seaside. This ramified implication is extremely important for us in order to understand the causal relations between events, the logic of the characters' actions, feelings and words, and their identity profile. It also clarifies the tense atmosphere between Vince and Sally's father, Lenny.

As far as the translation is concerned, the Romanian "*rece*" catches rather the idea of lack of feeling and less or none of the notion of Vince's disrespectful composure, and the problem is that this latter component is perhaps prevalent, holding a priority in the conveyed meaning. This conjecture is supported by Lenny's reaction, who, despite wondering himself whether Vince's attitude is "bare-faced cheek" or "some dumb part of him" (*Ibidem*), is somewhat outraged, tending to assign it to insolence. Since the impertinence seems to be the

most important semantic ingredient, a potential Romanian equivalent such as *mai stăpân pe el ca niciodată* would render this essence better. However, what would be gained in relevance, according to the principle of relevance or the "equivalent effect" (Ionescu 2003: 47-9), would be lost in fidelity/accuracy. Accuracy may be problematic in a translation precisely because "there may be similar structures with different uses and different connotations" (*Ibidem*: 43), as in our case, in which the connotations in Romanian are incomplete in comparison with those obtained in English. The word "cool" has more meanings than "*rece*". It seems that in every case the translation loses something of the foreign-language syntagm that is relatively important to the overall interpretation, the question remaining to choose one's loss.

When Lenny the narrator says "now here he was to ask for my daughter" (Swift 1997: 66), he does not mean "*cerîndu-mi fata*" (Swift 1999: 61). The breach in fidelity and relevance of meaning resides in picking the wrong interpretation, which in this case is neither asking for a meeting with Sally, nor asking Sally's hand in marriage from Vince's part, as she is already married and Vince has never had such intentions. He merely wants to know how she is doing. Moreover, taking the larger context into account, the question may well be just social theatrics, a way to begin a conversation, with no real feeling or interest for the young woman. Hence, the translation should reflect the simple, first meaning of the verb to ask, instead of considering it as part of a phrase: *întrebând de*.

We should also consider two bits of translation in the next paragraph in the story: "you'd think by the way Jack behaves that Vince had had a change of heart, he'd gone and seen the error of his ways" (Swift 1997: 66), translated as "*după felul în care se purta Jack îţi venea a crede că Vince s-a schimbat, a făcut el ce-a făcut şi şi-a dat seama de greşeală*" (Swift 1999: 61). To have "a change of heart" means to "change your opinion or the way you feel about something", according to the Cambridge dictionary (http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/change-of-heart), so not to change *per se*, which means we could translate the English idiom by *s-a răzgândit*. What is more, "the error of his ways" does not imply simply one mistake, if not a multitude of them, so a more faithful translation would be *și-a dat seama că o luase pe căi greșite*, since Vince's errors are many: he did not recognize the authority of his father and Jack felt that Vince was not paying him due respect; he did not want to take over the family business and become a butcher; he disgraced Sally.

A real problem is the translation of the term "camper van" or "camper" by "*câmpenii*", on a number of occasions in the chapter, when in fact the references are to Ray's vehicle. This error amounts to a breach of the principles of equivalence and fidelity. The term that should have been employed is either *rulotă*, or simply the borrowing *camper*. The latter solution, of a borrowing, is nevertheless described as incongruous by Ionescu, a "not always […] felicitous strategy", in the context in which Romanian is lately taken by assault with foreign words (Ionescu 2003: 41). Here, no case of non-lexicalization (*Ibidem*) could be invoked, since we have a Romanian equivalent that retrieves indeed fully the meaning of the English term, so there is no reason to avoid its use.

Vince uses Ray's yard to park the vehicles he is working on. The phrase "tinkering with the engine" (Swift 1997: 67) has been translated as "*trebăluind la motorul lui*" (Swift 1999: 62), but a better equivalence would have been achieved, in my opinion, with the Romanian *meșterind*. "Tinkering" has the connotations of a metallic sound, sharing some semantic content with the concepts of "tin" and "tinker", and this hue of meaning is unfortunately lost in both Romanian variants. However, it is my contention that *meșterind* is better than "*trebăluind*" because it contains the semnantic feature [+repair] and is more suitable for a context that involves technology (like ours), whereas the second term would be more appropriate for a situation that involves running an errand or doing a chore.

The above-mentioned distinction entails only a relatively small difference in meaning, which nevertheless counts, if not for the overall feel of the text, which in this case is not affected, at least for the principle of fidelity. The next sentence that we are going to address is "'You can't kid yourself any longer'" (Swift 1997: 67), translated as "*Nu te mai poţi înşela*" (Swift 1999: 62), which sacrifices meaning for the sake of economy. Even the principle of economy states that the translator should find "the *best* target 'shortcut'" (Ionescu 2003: 45) (my Italics), so, in any event, the integrity of the meaning should remain paramount. In Romanian, *a se înșela* as an intransitive verb means to be mistaken in a matter of some kind, rather than to delude oneself, or to fool oneself into believing something, which is the case here. In order to catch this layer of meaning, which is present in our context and actually essential to it, a specification needs to be made, in case we decided to preserve the verb "*înșela*", by adding "*singur*", in order to recuperate the illocution. However, other suggestions for the translation of the whole phrase would be *Nu te mai amăgi*/*Nu te mai păcăli singur*, the first one capturing the best the intention present in the English phrasing.

Referring to Vince's love of cars and "tinkering" on them all day long, and to the fact that his perseverance in this activity clearly indicates he means it to be more than just a hobby, and that it has turned into a job, Lenny says: "he ain't just doing it for the love of it" (Swift 1997: 67). The translation "*dar n-o face aşa, de drag*" (Swift 1999: 62) is ambiguous. Given the context, the fact that the narrator has mentioned overtly that to Vince fixing cars is not just a hobby, we could pick up the inference correctly – this being that Vince does not repair cars *only* for pleasure. However, the Romanian phrase may also be understood as: Vince does not repair cars for pleasure, but for an ulterior motive, for other benefits that would be prioritized over sheer pleasure, which is not the intended meaning. The disambiguation can be achieved by the use of *doar*: "*dar n-o face doar aşa, de drag*", which would remind and reinforce the correct interpretation: he does that for pleasure first and foremost, but indeed not only for pleasure. The use of *doar* is also supported by the fact that its English equivalent, "just", is present in the original text.

Lenny remembers a piece of conversation he had with Jack regarding Vince and his life choices. Jack blamed Ray for renting his courtyard to Vince, thus helping the latter to avoid the traditional duty of becoming a butcher like his adoptive father, and indulging his car showroom dream instead. In Ray's defense, and suggesting that Ray may have needed the money, and is perhaps not to be blamed for what Vince did, since Vince is mature enough to bear the responsibility of his own actions, Lenny replied to Jack: "But Ray's got troubles of his own, aint he?" (Swift 1997: 67), translated as "*Numai că Ray are necazurile lui personale, nu vezi?*" (Swift 1999: 62). The translation I suggest would be *Dar are și Ray problemele lui, nu?* This version suggests the interpretation above, the intention of absolving him of any guilt related to having helped Vince, whereas the translation we have renders the impression that there would be other, ulterior, hidden reasons why Ray would have helped Vince, which is not the case here (except, perhaps, a shared passion for cars and being on the road). Secondly, the official translation also gives the impression that the speaker would intend to steer the conversation towards Ray and his troubles, and get into the subject more, which is again not the case. On the contrary, Lenny means to make Jack figure out what he means with his words without stating it upfront. Lenny appeals to Jack's common sense, is diplomatic and wants to let the old man realize the truth without being too pushy, which he would have been, had he been more direct in defending Ray. Lenny knows that taking Ray's part in too many words and too straightforwardly might have stirred Jack's ego and made him be more adamant in placing the blame on Ray. Thirdly, the translation I offer is in conformity with the principle of economy, as it is shorter without losing the meaning.

Jack means to make Vince get closer to him and tries to gain his graces by "bringing" his adopted son a young woman, Mandy, as a sort of bribe and personal toy. Mandy has run

away from home, Jack stumbles upon her and, after giving her a free meal at Bernie's, takes her under his roof, without asking his wife Amy's permission. That is why Lenny says Jack "goes one step further" (Swift 1997: 67) than merely treating the young woman to a wholesome breakfast (which would not be considered odd). The implication is that perhaps Jack goes a bit too far with the invitation, an idea that is reinforced by Lenny's immediate comment "you'd think Amy might've had a thing or two to say about it" (*Ibidem*).

For these reasons, the translation "*face un pas mai mult*" could be improved by *duce/împinge lucrurile şi mai departe*. The authors of the translation may have felt that the phrasing they chose was more faithful to the original, as it preserves the idea of taking a step, of walking. However, in Romanian this construction is used more when the target or "destination" is mentioned, in a context of the type *a face un pas către* … , or when it has been mentioned shortly before and is clearly graspable in one's mind. Also, it usually has a positive connotation, appearing in contexts in which the progression is an accomplishment. In our case, neither of the two features is present. If we were to preserve the original notion of "walk", or "physical advancement", but give it a negative connotation, as in our context, we could say something like *sare calul* or *întrece limita*. In this case, fidelity in translation could be sacrificed to capturing the pragmatic "implicature" – in Grice's terms (Grice 2004: 43-4) – of a gesture that represents a crossing of the line.

Still referring to the way Jack should have sent Mandy back home, Lenny says that in this way the man "would have […] saved himself some sniggers and some trouble" (Swift 1997: 67), translated as "*scuturîndu-se de nişte zîmbete cu înţeles şi de ceva necazuri*" (Swift 1999: 62). The Romanian verb "*scuturîndu-se*" usually implies getting rid of something physical, material. In our case, the implication in the context is not towards something physical, but to escaping the mockery of others. Consequently, a verb like *scutindu-se* would seem more appropriate, also since this verb is habitually correlated with a situation in which a person *can* do something to avoid unpleasant things (most commonly effort and ill feelings). We could say then that this verb is a better equivalent, at word level.

Once in the Dodds' home, Mandy tries to convince them not to tell her parents where she is, or, as Lenny puts it "she's begging them not to let on about her" (Swift 1997: 68). The translation we have, "*se roagă să n-o abandoneze*" (Swift 1999: 63) is not the equivalent of the phrasal verb "to let on", which means to reveal a secret, and which could find a less formal equivalent in the Romanian phrasing *îi imploră să n-o dea de gol*. Fidelity and equivalence are challenged again in the translation of Vince's words (imagined by Lenny in a would-be dialogue): "Thanks, Jack, now I'll start coming to Smithfield again. Seems like a good spot." (Swift 1997: 68) by "[…] *Pare să fie o chestie bună*" (Swift 1999: 63), as here "spot" refers to a place, area, namely Smithfield, not to the activity or process of coming to Smithfield.

The last bit that I would like to discuss is Lenny's answer to Vince's casual "How's Sally?", with ""She got married, didn't she?" (Swift 1997: 68), translated as "*Ce, nu ştii că s-a măritat?*" (Swift 1999: 63). First, we should try to understand the semantic and connotative content present in the original text in Lenny's answer. Taking into account Lenny's personality, of a bully, and the context, we can imagine that his tone is irritated and a bit aggressive. He feels attacked, because he knows his daughter has failed in life. The man she is married to is currently in prison and she is barely making ends meet. Lenny is ashamed of this situation and is especially reluctant to discuss it with Vince, since he hates Vince for having once seduced and abandoned Sally. However, at the same time, Lenny cannot help thinking that, with all his aversion for the young man, Vince would have probably made a better husband for Sally – he is quite handsome and will soon be well off as well. This realization and spite towards Vince for having left Sally are all the more painful and get rehashed at the moment they are having the conversation. Lenny knows that if the conversation unfolds and

they get into details, he will have to confess Sally's misery to Vince and in this way admit shame and defeat, which is something that Lenny is not prepared to do. He feels the need to compensate for his pain and irritation by highlighting the apparently positive part in his daughter's life – the fact that she got married. The way he says it, using a tag, makes it look like an accomplishment. Moreover, in the reproachful tone, which we can infer from the context and from the use of the tag question at the end, there is the implication that Sally was good enough to be a wife to someone, and, implicitly, that Vince was a dishonorable man in failing to do the right thing and marry her himself. By his words, Lenny means to both boast with his daughter and belittle Vince.

The Romanian translation reveals the aggressiveness and reproach put forth by Lenny, but perhaps less his triumph and the need to be acknowledged a success (even if he does not really believe it to be a success, as he knows better). For the latter part, a translation like *S-a măritat, nu?!* would have probably served better. It would also fit with the principles of economy and fidelity better.

The colorful style in the chapter is well rendered by the choice of Romanian words and phrasing in the translation we are analyzing. The informality is retrieved by the use of unceremonious terms and words that are part of spoken language, such as: "*neobrăzare*", "*iacătă-l*", "*se pune pe treabă*", "*o nimereşte*", "*îţi venea a crede*" (*Ibidem*: 61), "*vasăzică*" (*Ibidem*: 62), "*ce învîrte el*", "*iat-o*", "*uite-i*" (*Ibidem*: 63), "*stă colea*", "*pe ici, pe colo*" (*Ibidem*: 64), of archaic forms like "*prăvălie*" (*Ibidem*: 61), as well as of contracted verbal forms: "*ce-i*" (*Ibidem*: 63), "*n-are*" (*Ibidem*: 64) etc. The high frequency of hypothetical constructions "*ai crede*", "*ar fi putut avea*", "*ai putea spune*", "*ai fi putut spune*" (*Ibidem*: 62) contributes to the oral character of the turns of the sentences, along with the subject ellipses. Even cursing and taboo words are sometimes used: "*al dracului de repede*" (*Ibidem*: 61), "*dracu' să-l ia*" (*Ibidem*: 63), "*afurisit deşert*" (*Ibidem*: 64). There are some bits that masterly illustrate the principle of fluency, which states that "the target text must "flow" both logically and stylistically" (Ionescu 2003: 46): "*Şi nici n-are mutră urîtă, mai mare păcatul, s-a împlinit frumos, îmi dau seama de ce îl lasă să-i calce în picioare, pentru că e oricînd gata să facă pe bietul-orfan, la o adică.*" (Swift 1999: 64)

Conclusions

In this paper, our intention has been to discuss some bits of translation in relation to implications made by the characters and to their identities. Also, we have probed into the conformity of the translated chapter relative to the principles of translation.

The text we have looked into is savory, for all the reasons mentioned at the beginning, but it also has numerous layers of meaning that need to be successfully transferred to the target language in translation, this being one of its challenges. What is required as well, both from the reader and the translator, is an ability to draw inferences and pick up implicatures. The capacity to do so may be hindered by the presence of ellipses in the structure of the sentences.

Also, the informality of the source text, along with its spoken quality require the use of uncomplicated words in the target language, but at the same time words that are expressive enough to contain the richness of meaning. These words do not generally belong to the basic vocabulary of the language, so the translator needs to know a wide range of terms, as well as of idioms. This quality reflects in the translation we have analyzed.

Translations need to take into account the personalities of the characters, trying to render these by creating, as much as possible, a style for each. In our case, Lenny's style, visible in his interior monologue, is quite blunt – up to being rough – thus bearing the mark of

a bullying individual. This style has been quite accurately conveyed and recreated in Romanian, with appropriate words and phrasing.

Bibliography

Swift, Graham (1997). *Last Orders*. New York: Vintage Books

Swift, Graham (1999). *Ultima comandă*. Translated by Petru Creţia and Cristina Poenaru. Bucharest: Univers.

Grice, H. P. (1975). "Logic and Conversation" in Cole, Peter and Jerry Morgan (Eds.). *Syntax and Semantics 3: Speech Arts*. New York: Academic Press.

Ionescu, Daniela (2003). *Translation: Theory and Practice*. Bucharest: Oscar Print.

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/change-of-heart (November 2, 2014; 06:43 pm)

DANTE AND PETRARCH AGAINST THE IGNORANCE OF THE SCHOLASTIC THEOLOGIANS

Liviu Iulian COCEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The study debates the daring approaches of Dante Aligheri and Francesco Petrarch against the limitations of their own time. While Dante`s works reflects the end of the Middle Ages, Petrarch`s writings represents the dawn of the Renaissance thought. Despite all the differences between them, both poets fought against the ignorance and the corruption of the scholastic theologians. I emphasize that, through Dante and Petrarch, philosophy emerges as a secular discipline, even though they didn`t create a solid ground for the development of systematic philosophy.

Key words: Socratic ignorance, ethics, scholastic theology, Renaissance irony, humanism

Deşi Renaşterea semnifica, în fond, reîntoarcerea la valorile autentice ale creştinismului, prin intermediul umaniştilor renasc inclusiv vechile paradigme ale Antichităţii clasice. Înaintea descoperirii epocale din 1417 a poemului lucreţian *Despre natura lucrurilor*, despre care Stephen Greenblatt susţine că a marcat începutul Renaşterii, avântul renascentist se remarcă totuşi şi la Dante Aligheri, Francesco Petrarca sau Giovanni Boccaccio, autori care sădesc germenii gândirii autonome, din ce în ce mai independentă de autoritatea scolastică. După cum ştim, în perioada medievală, aproape orice discuţie care putea ridica semne de întrebare în ceea ce priveşte autoritatea bisericească sau dogmele, oricât de neînsemnată, era de obicei pedepsită. „Zidurile înalte care îngrădeau viaţa mentală a călugărilor – impunerea tăcerii, interzicerea întrebărilor, pedepsirea oricărei dezbateri prin pălmuire sau lovituri de bici – erau menite să afirme cu claritate că aceste comunităţi pioase erau opusul academiilor filozofice ale Greciei sau Romei, locuri care prosperaseră tocmai datorită spiritului de contradicţie şi care cultivaseră o curiozitate vastă şi neobosită"[1], notează Greenblatt, scoţând în evidenţă rigiditatea „filosofiei" scolastice pe care umaniştii s-au străduit s-o înfrângă.

Dat fiind faptul că scriitori renascentişti nu au avut o abordare sistematică, oscilând între a fi raţional şi a fi pătimaş, este evident că gustul pentru polemică, însoţit de plăcerea de a adresa invective, reprezintă motorul talentului lor scriitoricesc. Filosofând, în mod prioritar, în jurul problemei omului, iar studiul ştiinţelor naturii şi al logicii fiind trecute în plan secund, umaniştii s-au arătat interesaţi mai ales de etică, aşa cum fusese şi marele ironist grec, Socrate. În cadrul acestei lucrări, ne vom ocupa de abordările îndrăzneţe ale lui Dante şi Petrarca în ceea ce priveşte subminarea modurilor obişnuite de gândire. Dincolo de diferenţele evidente dintre operele celor doi autori, vom vedea că fiecare s-a luptat în felul său cu ignoranţa, pedanteria şi imoralitatea teologilor catolici.

La fel ca în cazul culturii greco-romane, înainte de apariţia propriu-zisă a filosofiei, conturarea gândirii moderne a fost precedată de creaţia poetică. Astfel, similar cu Homer sau Vergiliu, Dante reprezintă paradigma poetică prin care filosofia europeană se va ridica din starea de obscuritate a Evului Mediu. Prin intermediul *Divinei Comedii*, problema omului ca fiinţă autonomă din punct de vedere moral începe să prindă contur. Iar asta pentru că poezia

1 Stephen Greenblatt, *Clinamen. Cum a început Renaşterea*, Humanitas, Bucureşti, 2014, p. 39

este doar „vălul" sub care se ascunde învăţătura etică. În acest sens, iată cum îşi avertizează poetul cititorii în privinţa semnificaţiei subtile a versurilor sale:

„O, voi, ce minţile le-aveţi deştepte,
priviţi doctrina care se ascunde
sub văl de stranii versuri înţelepte."[2]

Din motive lesne de înţeles, adevărul nu poate fi exprimat întotdeauna în mod tranşant, drept pentru care este nevoie de un joc al cuvintelor cu dublu sau multiplu înţeles pentru pentru a-i pătrunde straturile succesive în mod fructuos. „Asemenea acelor filosofi care construiesc sub numele de utopie o lume în care sistemul lor să se realizeze, tot astfel construieşte şi Dante lumea alegorică a ştiinţei, în care găseşte totuşi posibilitatea de a o expune, şi într-o formă directă, în părţile ei substanţiale"[3]. Portretizarea lumii de dincolo, ca imagine eternă a viciilor şi virtuţilor pământeşti, semnifică, de fapt, o ironie la adresa zădărniciei lumii de aici. Altfel spus, zugrăvind o imagine fantastică a păcătoşilor ajunşi în Infern, poetul italian demonstrează că este un maestru al ironiei sarcastice, „filosofia" sa morală reieşind din cuvintele prin care morţii îşi recunosc greşelile săvârşite în timpul vieţii. O dovadă e momentul extrem de ironic la adresa papei Nicolae al III-lea, care, stând în Infern cu capul în ţărână şi cu posteriorul în sus, se afundă şi mai mult în groapă odată cu venirea unui „păstor" şi mai rău:

„Mai mult timp e de când mă perpelesc
şi de când stau cu susu-n jos aşa,
decât, cu roşii tălpi ce năpârlesc,
va zăbovi el, căci şi mai ceva
ca fapte rele, de dinspre apus
veni-va un păstor, spre-a ne-afunda."[4]

Dante îşi exprimă, într-un mod destul de curajos pentru acele timpuri, indignarea faţă de imoralitatea din cadrul Bisericii. Următoarele versuri pe care le vom cita, cu toate că reflectă stima pe care o avea totuşi pentru autoritatea pură a Bisericii, dezvăluie ironia sa amară împotriva voinţei de putere şi a lăcomiei feţelor bisericeşti care, cu totul nedrept, îi măresc pe cei care nu merită şi îi fac să sufere tocmai pe cei buni:

„Şi de n-ar fi să-mi ţie limba mută
cinstirea pentru cheile supreme
ce le-ai avut în viaţa-ntâi născută,
cuvinte grele-aş zice şi blesteme;
nesaţul vostru globu-l face trist,
pe rău l-nalţă, iară cel bun geme."[5]

Lăsând la o parte sarcasmul din versurile anterioare, Dante avea o viziune socratică în ceea ce priveşte problema răului. Dacă filosoful grec susţinea că răul vine din ignoranţă, din

2 Dante Aligheri, *Divina Commedia. Inferno/Divina Comedie. Infernul*, Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 115
3 Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 208
4 Dante Aligheri, *op. cit.*, 199
5 *Ibidem*

neputinţa de a cunoaşte ce e bine şi ce e rău, Dante, prin intermediul poemului său, nu este foarte departe de această interpretare. Asemănând neştiinţa cu o „pădure păduroasă", poetul face aluzie la propria sa stare de ignoranţă, după cum se poate observa în următoarele versuri:

„În miez de drum când viaţa ni-e-mpărţită
mă pomenii în beznă-ntr-o pădure
de era dreapta cale rătăcită.
Ah, să spun cum era nu-mi e uşure
pădurea păduroasă, aspră foarte,
ce-n gând presară iarăşi spaime sure.
Amară-i că puţin o-ntrece moartea:
dar ca să-arăt ce bine-n ea aflai
voi spune ce mi-a scos în cale soartea.
Nu ştiu prea bine-n ea cum intrai,
atât eram întreg de somn pătruns
că-adevăratul drum de-ndat' lăsai."[6]

Cu alte cuvinte, la începutul *Comediei*, după ce se trezeşte din „somnul" care-l ţinea prizonier în această „pădure întunecoasă", Dante se zbate să iasă la „lumină", oprit fiind de trei animale sălbatice: pantera, leul şi lupoaica. Prima dintre ele e o reprezentare a desfrâului, a doua a mândriei, iar a treia a lăcomiei, acestea simbolizând, de fapt, viciile cele mai mari ale omului. Apoi, „colina" luminată de razele soarelui nu e decât drumul către „ştiinţă", în sensul socratic al termenului, nu al pozitivismului. Şi întrucât omul nu poate ieşi din această stare de unul singur, se inserează ajutorul divin, personificat prin apariţia lui Vergiliu, vestitul poet latin, care-l conduce pe Dante către „lumea cealaltă", adică spre cunoaşterea Adevărului, a Binelui Suprem şi a Frumosului.

În virtutea afirmaţiilor anterioare, *Comedia* lui Dante – care „este în adevăr o viziune alegorică a lumii celelalte"[7] – constituie, de fapt, o epopee a spiritului omului către starea de bine. Bineînţeles, „călătoria" nu este lipsită de peripeţii. „Viciile şi virtuţile se luptă între ele, ca şi zeii lui Homer, pentru cucerirea sufletului: virtuţile învinge, şi sufletul este mântuit"[8], comentează Francesco de Sanctis în acest sens. Deci „lumea cealaltă" nu este fundamental diferită de cea „de aici", ci simbolizează drumul „terestru" pe care omul trebuie să-l parcurgă pentru a se desăvârşi ca fiinţă umană. Potrivit autorului citat, „reprezentarea lumii celeilalte este [...] o etică aplicată, o istorie morală a omului, aşa cum o găseşte el în propria-i conştiinţă. Fiecara are înăuntrul lui infernul şi paradisul său"[9]. Cu alte cuvinte, în cadrul viziunii dantești e vorba de îndeplinirea din perspectivă creştină a îndemnului delfic al cunoaşterii de sine, în care autocunoaşterea înseamnă, de fapt, conştientizarea naturii decăzute a omului, a stării de păcat în care se găseşte şi din care trebuie să se ridice. Iar pentru a atinge starea de graţie a Paradisului, el trebuie să-şi înfrunte păcatele care-l ţin în Infern şi să le depăşească trecând prin Purgatoriu, adică printr-o mijlocitoare stare de pocăinţă.

Dincolo de faptul că e o călăuză a sufletului către contopirea cu divinitatea, mai putem adăuga că poemul dantesc reprezintă o căutare a existenţială a individului. Ca atare, independent de forma conceptuală creştină, Dante a întreprins o epopee cu-adevărat universală, după cum relatează Fred Bérence: „Pe măsură ce scria *Comedia* simţea cum devine mai cosmopolit. Poet, filosof, teolog, muzician, iubitor de pictură, sfârşeşte prin a

6 *Ibidem*, p. 47
7 Francesco de Sanctis, *op. cit.*, p. 201
8 *Ibidem*, pp. 201-202
9 *Ibidem*, p. 205

descoperi că «poţi privi cerul şi stelele din orice loc de pe pământ». «Şi nu pot, oare pretutindeni, adăugă el, să mă gândesc la cele mai nobile adevăruri, fără să par lipsit de glorie, sau nevrednic în faţa poporului şi a oraşului? Nici chiar pâinea nu-mi va lipsi». În sfârşit, descătuşându-se mereu mai mult de legăturile pământeşti, va striga într-o zi: «Lumea este patria mea!»”[10]. În lumina acestor spuse pe care ni le trasmite Bérence, observăm la poetul italian o reminiscenţă a cinismului filosofic, care nu contrazice totuşi faptul că era creştin. Până la urmă, continuă acelaşi autor, „dacă n-ar fi fost poet, Dante ar fi ajuns sfânt, filosof, martir sau tiran cinic şi crud. Fantezia poetică îi îngăduie să împodobească vorbirea sfântului, a filosofului şi a tiranului; imaginaţia, să transpună vorbirea pe un plan superior într-o lume vizibilă, în aparenţă, tuturor, dar accesibilă numai misticului”[11]. În concluzie, integrând în poemul său, în aparenţă creştin, elemente mitologice şi concepţii filosofice din Antichitate, Dante deschidea o „cutie a Pandorei”, din care autorii Renaşterii se vor inspira cu nesaţ în direcţia realizării propriilor lor creaţii.

Dacă Dante întruchipează, mai degrabă, sfârşitul mentalităţii Evului Mediu, Petrarca reprezintă prima încercare de restaurare a modelelor antice greco-latine. Descoperind operele lui Cicero, Seneca, Quintilian, Titus Livius, Horaţiu, Vergiliu, dar şi pe cele ale lui Homer şi Platon, Petrarca nu poate decât să privească cu ironie spre teologia scolastică. El e primul gânditor care a avut îndrăzneala de a cugeta pe seama propriei sale conştiinţe, fie atunci când se referea la primii autori creştini, fie când comenta din filosofiile anticilor. Pentru acesta, fondul mistic îmbrăcat în forme scolastice aparţinând gândirii medievale nu e decât un exemplu de barbarie.

Scriitorul italian este tipic pentru mişcarea de început a Renaşterii, mai ales fiindcă respinge ideea că trebuie să ne conformăm unei singure autorităţi în probleme de filosofie. „La fel ca în cazul lui Augustin, maestrul lui Petrarca e Hristos, iar fundamentele credinţei sale sunt, în cele din urmă, exterioare demersului filosofic”[12]. De aceea, tradiţiei scolastice deprinse cu filosofia lui Aristotel, i se adresează cu ostilitate, arătându-şi nesupunerea faţă de orice paradigmă filosofică care susţine că deţine adevărul absolut. Potrivit lui James Hankins, „scopul său este să susţină superioritatea umanismului faţă de scolastică demonstrând eficacitatea sa superioară prin schimbarea inimii. Critica aristotelismului scolastic descrie, de fapt, prin negaţie ceea ce Petrarca crede că e adevărata cultură, cultura studiilor umane *(humana studia)*”[13]. Cu alte cuvinte, ştiinţele umaniste reprezintă pentru gânditorul italian o cunoaştere modestă, limitată la puterile cognitive ale omului, care constă numai în lămurirea vieţii morale, a cunoştinţelor etice după care trebuie să ne ghidăm în această lume. Perspectiva umanistă a lui Petrarca are la bază ideea că viaţa omului se desfăşoară în conformitate cu nişte reguli proprii, „omeneşti, prea omeneşti”, folosind cuvintele lui Nietzsche. Şi, din moment ce morala noastră este autonomă, înseamnă că avem nevoie de un

10 Fred Bérence, *Renaşterea italiană*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 74

11 *Ibidem*, p. 79

12 James Hankins, „Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy”, în James Hankins, *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 2007, p. 42 („As in the case of Augustine, Petrarch`s master is Christ, and the grounds of his beliefs are ultimely external to the philosophical enterprise.” trad. n.)

13 *Ibidem*, p. 43 („His aim is to argue for the superiority of humanism to scholasticism by showing its superior effectiveness in changing the heart. The critique of scholastic Aristotelianism in effect defines by negation what Petrarca considers true culture, the culture of human studies (*humana studia*).” trad. n.)

tip de cunoaştere diferit de cel al divinităţii, o cunoaştere care să ne facă mai buni ca fiinţe umane pe pământ, nu în Ceruri.[14]

În această ordine de idei, cu toate că ideile stoicismului îl atrag, gânditorul italian respinge studiul logicii, fiind interesat doar de problemele de exprimare şi, nu în ultimul rând, etice ale omului. Deoarece conformismul epocii era aristotelismul scolastic, Petrarca îşi dă seama că acesta nu putea fi combătut decât de pe poziţiile unui sistem filosofic la fel de însemnat, anume platonismul. Preluând, prin intermediul lui Cicero, de la „prinţul filosofilor" cum îl numeşte pe Platon, forma dialogală, acesta dezvoltă o ofensivă împotriva ignoranţei medievale, nelipsită de abilitatea ironică de relevare prin ascundere a credinţei sale religioase. „Am aflat într-adevăr acest chip de a scrie, de la Cicero al meu; iar la rândul lui, el îl va fi aflat de la Platon. Dar să nu ne abatem: Augustin începu să mă zorească cu aceste cuvinte."[15], scrie Petrarca, trădând faptul că oscilează între înţelepciunea platoniciană, elocinţa ciceroniană şi credinţa creştină de inspiraţie augustiniană. Cu ajutorul acestor paradigme ale Antichităţii, ca replică la caracterul impersonal al scolasticii, conştiinţa sa religioasă îl poartă către o anumită individualizare a reacţiilor şi reflecţiilor. Ţelul demersului lui Petrarca este, deci, înţelegerea omului şi a problemelor acestuia în individualitatea sa, cu scopul de a-l face mai bun din punct de vedere etic. Acest scop terapeutic al filosofiei scriitorului italian reiese mai ales din compendiul de reflecţii şi dialoguri numit *Remedii pentru o soartă sau alta*, în care abordează subiecte precum tinereţea, frumuseţea fizică, iubirea, gloria, fericirea sau pacea.[16]

Ideea socratică, cum că învăţătura trebuie să ne vindece de ignoranţă şi să ne facă mai buni, este reafirmată în mod subtil de Petrarca. Astfel, scrierile umanistului italian sunt străbătute de un ton moralizator, reperabil acolo unde predomină ironia antică care aminteşte nu doar de Socrate, ci chiar şi de Lucian din Samosata. Scrierile respectiv sunt *Invectivele*, în care autorul luptă împotriva falsei erudiţii a unor pedanţi precum medicii, cardinalii sau călugării. În *Invectivă adresată unui medic*, de exemplu, acesta îşi manifestă dispreţul contra unuia care pretindea că poezia ar fi inutilă şi, deci, lipsită de valoare. Iată răspunsul ireverenţios al poetului: „Măgarul este mai necesar decât leul, găina decât vulturul: deci sunt mai nobile; smochinul este mai necesar decât laurul, piatra de moară mai utilă decât diamantul: deci sunt mai nobile. Deducţie nepermisă, afirmaţie greşită, discuţii de copii: ceea ce se potriveşte cu natura voastră, cu obiceiurile şi treburile voastre, dar nu cu vârsta voastră. Nebuni îngâmfaţi, vorbiţi ca Aristotel, care desigur s-ar simţi mai bine în iad decât în discuţiile voastre, şi ar ajunge să urască mâna cu care a scris ceea ce numai de puţini oameni a fost înţeles şi care se găseşte acum în gura tuturor ignoranţilor. Aristotel desigur nu e de acord

---

14 Demn de remarcat e faptul că tocmai Aristotel, în legătură cu această concepţie umanistă a lui Petrarca, scria că „omul nu merită să caute decât ştiinţa ce i se potriveşte lui însuşi". (*Metafizica*, Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 61)

15 Francesco Petrarca, „Despre tainicul conflict al neliniştilor mele", în *Scrieri alese*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 19

16 În ceea ce priveşte, de pildă, fericirea, Petrarca susţine că aceasta nu poate fi dată decât de virtute, nicidecum de funcţia sau de averea pe care un om se întâmplă să le aibă: „*Bucuria.* Sunt fericită.

Raţiunea. Crezi oare că o fiinţă poate fi fericită, numai dacă este papă sau împărat, sau dacă este posesoarea unei puteri absolute sau a unei mari bogăţii? Te înşeli. Acestea sunt condiţii care nu-i fac pe oameni nici fericiţi, nici nefericiţi; ci dezgolesc şi expun pe orice individ; şi chiar dacă ar avea vreun oarecare efect, l-ar face mai degrabă nefericit decât fericit, pline cum sunt de pericolele în care se afundă înseşi rădăcinile mizeriei omeneşti." (*Idem, Remedii pentru o soartă sau alta*, în *op. cit.*, pp. 249-250) Abordarea lui Petrarca este aici pesimistă, considerând că niciun om nu poate fi cu-adevărat fericit, de vreme ce chiar şi cei care trăiesc potrivit virtuţii sunt nevoiţi să reziste multor tentaţii, fapt ce îi nelinişteşte şi le îngrădeşte, deci, accesul la a fi fericiţi.

cu concluzia voastră nesăbuită când spune: «toate sunt mai necesare, dar nici una mai nobilă». Nu indic unde a spus aceasta: este foarte bine cunoscut şi tu eşti un aristotelian de valoare”[17]. Aserţiunile aparent naive, citatul aristotelic[18], precum şi falsa lăudare din finalul fragmentului, dovedesc faptul că critica lui Petrarca nu e adresată aristotelismului în sine, ci acelora care l-au interpretat în mod abuziv sau care l-au transformat într-o adevărată autoritate divină.[19] Cu alte cuvinte, aidoma lui Socrate, care lupta împotriva aparentei ştiinţe a sofiştilor, Petrarca demască ignoranţa contemporanilor săi aşa-zişi învăţaţi cu aceeaşi vervă şi binecunoscută ironie a înţeleptului grec.

Aceeaşi pornire spre ridiculizare se remarcă şi în tratatul *Despre ignoranţa mea şi a altora*, unde autorul sugerează că învăţătura în general – adică atât cunoştinţele referitoare la viaţa animalelor, cât şi cele ce privesc natura virtuţii sau a adevărului – nu serveşte la nimic dacă nu ne determină să fim mai buni. Scrierea respectivă este bineînţeles şi o critică la adresa filosofiei scolastice. Căci, scrie Petrarca, „pentru aceasta m-am născut, şi nu pentru litere; dacă ele ne vin singure în întâmpinare, umflă şi distrug totul, nu construiesc: lanţuri lucitoare ale sufletului, muncă severă, sarcină tumultoasă. Tu ştii, o, Doamne, că ţie îţi ajunge orice dorinţă a mea, ca şi orice suspin, ştii că acestei culturi, dat fiind că am folosit-o cu sobrietate, nu i-am cerut altceva decât să devin bun”[20]. Faţă de prietenii săi, scriitorul îşi recunoaşte fără rezerve acea neştiinţa pe care şi-o asuma şi Socrate, atacând pretinsa lor ştiinţă, după cum urmează: „Dar prietenii noştri ne privesc de sus pentru că lumina ne face mulţumiţi şi nu stăm alături de ei să bâjbâim în întuneric, ca şi când nu am avea încredere în ştiinţa noastră; ne socotesc ignoranţi, pentru că despre toate acestea nu discutăm la orice colţ de stradă. Iar ei merg pretutindeni pregătiţi cu toate balivernele posibile, de care nimeni nu a auzit, mândrindu-se peste măsură că au învăţat – fără să ştie nimic – să vorbească de toate şi, în legătură cu toate, să emită sentinţe. Nu îi reţine aşadar nici pudoarea, nici o altă rezervă şi cu atât mai puţin conştiinţa ignoranţei lor ascunse”[21].

---

17 *Idem*, „Invectivă adresată unui medic”, în *op. cit.*, p. 259

18 Care, de altfel, se găseşte în *Metafizica* 983 a

19 Este vorba, desigur, de teologii scolastici, pe care Petrarca nu ezită să-i ironizeze ori de câte ori are ocazia. În *Invectivă împotriva unui om de înaltă condiţie dar fără doctrină şi fără virtute*, de exemplu, acesta îl ridiculizează pe unul dintre cardinalii importanţi ai vremii, care ajunsese să se bucure avere şi lux: „Ca să spun drept, s-ar fi cuvenit ca un om cu mintea întreagă să nu acorde nicio importanţă nebuniei tale: desigur că nu valoarea ta, ci numai demnitatea de cardinal îţi atrage, în locul tăcerii, cuvinte biciuitoare; deşi şi aceasta îmi face milă, chiar dacă trebuie să o numim «demnitate» şi nu, mai degrabă, «luare în derâdere sau batjocură». Cei care în timpul serbărilor au menirea să te facă să te prăpădeşti de râs, se obişnuieşte să fie purtaţi pe străzi şi prin pieţe îmbrăcaţi în aur, cu capul acoperit de purpură, urcaţi pe cai cu harnaşamente luxoase; şi apoi, după ce au colindat toată ziua şi i-au făcut pe toţi să hohotească în râs pe săturate, seara sunt daţi jos de pe cal, dezbrăcaţi şi goniţi cât colo. Tu vei avea acelaşi sfârşit.” (*Idem*, „Invectivă împotriva unui om de înaltă condiţie dar fără doctrină şi fără virtute”, în *op. cit.*, p. 278) Apoi, în altă împrejurare, gânditorul umanist îi răspunde cu ironie stângăciei unui călugăr, prin intermediul unui prieten, Ugoccione da Thiene: „Mă ocupam cu altceva şi am uitat de această întâmplare, când tu, prietene, ai venit la mine de departe, pentru a mă vizita în această căsuţă care este şi a ta, aducându-mi o scrisoare a unui scolastic necunoscut mie. Mai degrabă, era vorba de o carte, sau mai precis de o predică, pe cât de vastă pe atât de stupidă, elaborată – bineînţeles – cu multă sudoare şi mare risipă de timp. Abia am avut timp suficient să-mi arunc ochii pe grămada aceasta de prostii; şi cu toate că multe ar merita, în loc de un răspuns, un simplu hohot de râs, totuşi câteva mi-au rămas imprimate, şi acestora am socotit că trebuie să le răspund, numai ca să îi arăt autorului cine este.” (Francesco Petrarca, „Invectivă adresată celui ce a clevetit împotriva Italiei”, în *op. cit.*, p. 298)

20 *Idem*, „Despre ignoranţa mea şi a altora; lui Donato degli Albanzani”, în *op. cit.*, p. 290

21 *Ibidem*, pp. 291-292

În concluzie, ironia şi idealul moral de tip socratic au fost reafirmate în lumina credinţei creştine. Deşi, nici Dante, nici Petrarca nu pot fi consideraţi ca fiind filosofi, încercările lor constituie prototipul cognitiv al paradigmei culturale renascentiste. Chiar dacă nu au produs idei filosofice originale, ci numai provocări şi aluzii subversive, cel puţin au indicat problemele care trebuiesc rezolvate, stabilind astfel punctele de plecare necesare dezvoltării culturii europene.

Bibliografie:

1. Aristotel, *Metafizica*, Humanitas, Bucureşti, 2007
2. Aligheri, Dante, *Divina Commedia. Inferno/Divina Comedie. Infernul*, Humanitas, Bucureşti, 2012
3. Bérence, Fred, *Renaşterea italiană*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
4. De Sanctis, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965
5. Greenblatt, Stephen, *Clinamen. Cum a început Renaşterea*, Humanitas, Bucureşti, 2014
6. Hankins, James, „Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy", în James Hankins, *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 2007
7. Petrarca, Francesco, *Scrieri alese*, Editura Univers, Bucureşti, 1982

Mulţumiri: Această lucrare a fost finanţată din contractul *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE)* – POSDRU/159/1.5/S/140863 proiect strategic „Programe doctorale şi postdoctorale – suport pentru creşterea competitivităţii cercetării în domeniul Ştiinţelor umaniste şi socio-economice" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

PERSPECTIVES ON THE DIMENSION OF A LITERARY HISTORY: BETWEEN SHORT AND EXHAUSTIVE

Lucian D. BĂICEANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper follows a careful analysis of the volume of Mihai Zamfir: A Short History. Alternative Panoramic View Of The Romanian Literature. In the first part of the paper we will focus on an analysis of the content of the book, the new theories and the interpretatives perspectives propose by the researcher about Romanian literature. In the second part we will analyze the valence of the adjective "short" in relation to a literary history and we will put in parallel the volume of Mihai Zamfir with the literary histories proposed by G. Calinescu and Nicolae Manolescu. Written in a modern form, the short history of Mihai Zamfir combines a minimal critical apparatus in order of focusing on originals opinions, simple and concrete, not shown in large pages which might get bored or lose you in information.

Keywords: literary histories, literature, dimensions, Mihai Zamfir.

1. De la început până în prezent, într-o scurtă panoramă

Răsturnând prejudecățile actuale potrivit cărora o istorie literară ar fi plictisitoare, Mihai Zamfir propune o viziune nouă, opusă vechilor istorii, care erau închistate în rigoarea exhaustivității. Stând sub semnul vizionarismului și al modernității, într-o epocă în care informația a explodat și totul trebuie prezentat cât mai sintetic și cât mai relevant, criticul român propune o *alternativă,* o istorie pusă sub semnul conciziei și clarității stilistice: *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române.*

Paul Cernat, oarecum ironic și maliții̦os (cum, de altfel, recunoaște) speculează că *alternativa* ar fi o raportarea la *Istoria critică…* a lui Nicolae Manolescu[1]. Nu suntem de acord cu această afirmație, volumul de față surprinzând tocmai prin capacitatea extraordinară de a sintetiza, în cât mai puține pagini, adevărurile esențiale despre un autor, fiind, așa cum remarcă și Lăcrămioara Petrescu, „o sinteză erudită și construcție savantă, având toate secretele care-și subjugă, prin inteligență și spirit de geometrie, cititorul."(*Viața Românească*, 5-6/2013).

Structurată total diferit de vechile istorii, cuprinzând un prolog și două părți (*Romantismul* și *Sfârșitul secolului*), *Scurta istorie* a lui Mihai Zamfir pare un roman, o culegere de eseuri armonizate estetic, „în care stilul este unul ușor, scris parcă *din amintiri,* cumva recreativ (…), excelentă în detalii…"(Paul Cernat, *Observator cultural*, nr. 704). Întrebat de către Iulian Boldea care este miza acestei *Istorii*, Mihai Zamfir recunoaște caracterul atipic și original al lucrării de față:

[1] Însuși Mihai Zamfir recunoaște într-un interviu acordat lui Marian Drăghici, publicat în *Viața Românească* că „volumul nu reprezintă vreo replică la alte istorii ale literaturii noastre, deoarece e concepută pe alte coordonate. Ea nu încearcă să concureze în vreun fel monumentala *Istorie critică a literaturii române* a lui N. Manolescu. Legăturile dintre cele două lucrări (dincolo de metodologia, stilul și dimensiunile lor complet diferite) converg însă într-un punct central: marea parte a aprecierilor privind scriitorii români de la originile literaturii noastre și pînă la Primul Război Mondial concordă în mod semnificativ. Evident, nu toate, dar majoritatea".

Scurtă istorie.. aplică metodologia schiţată mai sus la literatura română. Dovada că stilistica, aşa cum o concep eu, nu se reduce la examinarea lingvistică a textului literar o reprezintă tocmai „galeria de portrete" ale principalilor scriitori români la care dumneavoastră faceţi aluzie. „Romanul literaturii române", roman bogat, desfăşurat pe diferite planuri şi plin de personaje mi se pare la fel de pasionant ca romanul oricărei mari literaturi europene.(*Interviurile României literare,* nr. 44, 2012).

Un element de noutate, de prospețime și modernenitate este reprezentat și de faptul că volumul analizază o istorie a literaturii române raportată mereu la istoria literaturii universale si nu împământată în ideea unui specific național cum e la G. Călinescu, și chiar la Nicolae Manolescu.

Mihai Zamfir deschide volumul cu ideea existenței unei conexiuni între statutul artei literare românești și modul în care definim literatura în general, poezia fiind pentru cercetător expresia ideală ce zugrăvește apariția literaturii: „literatura a debutat prin poezie, cea mai evoluată din artele verbale, adică prin genul care marchează crearea unui limbaj nu doar diferit, ci programatic opus limbajului curent"(Zamfir, 2012: 9). Aflăm din *Prolog* că, pe lângă poezie, cercetătorul identifică o altă condiție obligatorie pentru inaugurarea unei literaturi: „existența unei scrieri care să poarte pecetea individualității autorului"(Zamfir, 2012: 10). Orice alt tip de text (proză sau scrieri cu un caracter istoric, memorialistică, texte juridice etc.) cade în afara literaturii inaugurale, Mihai Zamfir fiind de părere că până și literatura veche română este, de fapt, doar o sintagmă ce nu se încadrează într-o literatură propriu-zisă. Criticul recunoaște în Dosoftei primul și autenticul fondator al poeziei în literatura română și indentifică ca primă fază literară din cultura noastră apariția *Bibliei de la București*. Recunoscând meritul lui G. Călinescu de a lămuri vechea confuzie dintre cultură și literatură, Mihai Zamfir consideră că literatura română „umple doar ceva mai mult de trei secole"(Zamfir, 2012: 12). Dacă literatura română începe în 1673, odată cu Dosoftei, literatura română instituționalizată, crede criticul, începe abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea (adică un secol mai târziu) îndeplinind două trăsături decisive: influența occidentală și faptul că scriitorii, deși nu se cunoșteau între ei, „mergeau în același sens – în sensul exercițiului literar conștient, interesant în sine, lipsit de finalitate practică"(Zamfir, 2012: 14). Considerând că literatura română se naște „dintr-un spirit de emulație""(Zamfir, 2012: 15), prin respingerea slavonismului și orientarea literaturii spre o direcție precisă, Mihai Zamfir citește în opera lui Dosoftei, Dimitrie Cantemir și Ion Budai-Deleanu scânteia ce va declanșa focul literaturii propriu-zise, un secol mai târziu.

Plasată sub semnul pre-pașotismului, înscrisă în condeiul unor poeți precum Costache Conachi, Iancu Văcărescu și Vasile Cârlova, care „practicau literatură dintr-un impuls interior, fără necesități practice, fără a asculta de un imperativ exterior"(Zamfir, 2012: 55), literatura română, crede Mihai Zamfir, începe să se deruleze ca proces închegat spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar, literar vorbind, „secolul al XIX-lea a fost la noi cel dintâi secol de dezvoltare organică"(Zamfir, 2012: 55). Acesta e și motivul pentru care prima parte din *Scruta istorie* a criticului român este intitulată *Romantismul*, înglobând trei momente importante din evoluția literaturii române: pre-pașoptismul, pașoptismul și post-pașoptismul.

Elementul original al volumului propus de către criticul român este reprezentat de tratarea literaturii române în și prin literatura universală, o plasare în istoria literaturilor, o viziune comparatistă și diferită de toate istoriile de până acum. Secolul *Romantismului* este resimțit și în scriitura românească și reprezintă, în viziunea lui Mihai Zamfir, cea mai puternică amprentă care pune bazele evoluției literaturii românești. Astfel, cercetătorul face un elogiu al curentului și încearcă să găsească și structureze o definiție stilistică a fenomenului:

Romantismul este acel curent literar de la finele secolului al XVIII-lea și prima jumătatate a secolului al XIX-lea în care idealul de armonie între macro- și micro- cosm, între om și natură, s-a tradus în privilegierea principiului muzical: de aici dominația figurilor ritmului și a rimei, precum și a poeziei între celelalte forme literare; figura producătoare a literaturii romantice se bazează pe contiguitate și este în general metonimia. (Zamfir, 2012: 66).

Atracția către fenomenul romantic este prezentată de către critic în aproape două treimi din carte (cum el însuși recunoaște), numind paginile volumului niște „prefațe" la monografiile scriitorilor romantici. Cu alte cuvinte, pretenția de exhaustivitate în analiză este respinsă, interesul fiind orientat asupra surprinderii fenomenului în ansamblul său și punctarea lui prin exemple concludente.

Mihai Zamfir recunoaște că romantismul românesc nu apare într-o stare pură și că „romantismul primordial, de factură aurorală, numit de Nemoianu High Romanticism, lipsește în primele decenii pentru a se întruchipa spectaculos abia în Eminescu"(Zamfir, 2012: 70). Criticul recunoaște necesitatea naționalismului ca factor antrenant pentru scriitorii romantici, dar consideră că spiritul romantic nu a izbucnit brusc la 1830, ci s-a manifestat în forme incipiente încă de la începutul secolului al XIX-lea: *grupul pre-pașoptist* dezvoltat în mijlocul unei atmosfere profund tradiționaliste. În acest grup sunt incluși trei scriitori: Costache Conachi, aflat încă departe de romantism, descoperind doar „sentimentalitatea pre-romantică"(Zamfir, 2012: 75), Iancu Văcărescu „un poet cult, uneori vizionar, dar de talent modest"(Zamfir, 2012: 97) și Vasile Cârlova transformat în mit prin „coincidența dintre poezia scrisă, spiritul romantic și biografie"(Zamfir, 2012: 98). Adevărata epocă a poeziei este, însă, pentru Mihai Zamfir epoca pașoptistă, momentul în care s-a configurat o artă a versurilor. Așa cum analizează literatura română în raport cu literatura universală, criticul răstrânge sfera la regiuni: analizează diferitele manifestări ale fenomenul pașoptism în Transilvania, Moldova și Muntenia. Dacă în Moldova romantismul nu este încă adoptat, în Muntenia influența franceză este intens resimțită, pe când în Transilvania clasicismul pare să fie deconstruit treptat de romantism. Lamartine și Victor Hugo reprezintă punctele de confluență între pașoptismul muntenesc și fiorul francez. Mihai Zamfir amintește și de poezia italiană a cărui impuls îl regăsim în opera lui Asachi, scriitură cu un aer auroral. Moldova cultivă și acceptă poezia rusească, fiind inferioară scriiturii din Muntenia. Criticul român crede că alături de Heliade, Bolintineanu ar fi „unicul poet pașoptist pentru care există și un alt fel de romantism decât cel îmblânzit lamartinian"(Zamfir, 2012: 106). Concluzia lui Mihai Zamfir este că, alături de Alecsandri, cinci nume merită o tratare monografică: Ion Heliade Rădulescu, sub egida căruia stă vocația inaugurării, Gheorghe Asachi, moldoveanul pașoptist influențat de poezia italiană, Grigore Alexandrescu, singurul care reușește cu adevărat în arta fabulei, Dimitrie Bolintineanu, la care „întâlnim pentru prima oară la noi poezia în stare pură"(Zamfir, 2012: 137) și Anton Pann, care „neîncrezător față de europenizare, se retrage în tradiții populare și în cultura de tip răsăritean"(Zamfir, 2012: 151).

Criticul român constată faptul că proza din perioada pașoptistă nu a avut același impact revoluționar precum poezia, ea fiind mai mult caracterizată de nuvelistică. Proza scurtă reprezintă, conchide foarte inteligent Mihai Zamfir, un exemplu că se afla într-o fază inaugurală și că apariția romanului încă nu era posibilă. Un alt aspect interesant pe care cercetătorul reușește să îl identifice face referire la faptul că nuvela pașoptistă stă „sub dominanta Memoriei în defavoarea Imaginației"(Zamfir, 2012: 164). Costache Negruzzi este, în viziunea lui Zamfir, creatorul prozei românești, înaintea lui aceasta fiind inexistentă. Aleco Russo este pentru critic „cel mai talentat și cel mai original prozator din primul nostru romantism"(Zamfir, 2012: 177), Mihail Kogălniceanu îl surprinde prin „întreaga sa activitate – cultură, politică, științifică, diplomatică – (pentru) că el a atins mereu literatura, a utilizat-o

ca argument și a influențat-o"(Zamfir, 2012: 183), reușind să schițeze un *stil intelectual românesc*, înaintea lui Titu Maiorescu. Nu în ultimul rând, Mihai Zamfir încadrează sub semnul prozei pașoptiste pe Nicolae Bălceascu, care fără să fi scris literatură propriu-zisă, devine un personaj, prin existența lui proprie.

Tratați în paralel, Vasile Alecsandri (*prima sinteză*) și Nicolae Filimon (*primul romancier*) sunt, crede Mihai Zamfir, uniți printr-o performanță istorico-literară: „primul personifică pe romanticul care a depășit conștient romantismul pentru a căuta noi forme; iar celălalt a fondat la noi specia romanului, specie care va cunoaște strălucirea abia în secolul următor, al douăzecilea"(Zamfir, 2012: 197).

Autorul *Scurtei istorii* își oprește atenția și asupra memorialisticii romantice, discutând autori precum Ion Ghica, Ion Codru Drăgușanu, Dimitri Ralet și George Sion și considerând că acest gen „se ivește în perioada pașoptistă, se amplifică în cea post-pașoptistă și ajunge la apogeu spre finele romantismului"(Zamfir, 2012: 235).

În capitolul șase al istoriei sale, Mihai Zamfir discută și despre post-pașoptist, invocând autori precum Al. I. Odobescu (un „estet până la capăt") și Bogdan Petriceicu Hașdeu („poliglotul literat"). Analizând curentul tot în raport cu literatura universală, criticul consideră că „post-pașoptiștii aparțin romantismului – unui romantism extrem, aflat de multă vreme deja pe panta decadenței"(Zamfir, 2012: 297), numit în literaturile europene „romantism crepuscular", „romantism decadent", iar în literaturile iberice „ultra-romantism".

Identificând dimensiunea importantă acordată filosofiei (în special, filosofia clasică germană: Kant și Schopenhauer), criticul român, discutând despre gruparea junimistă, constată un paradox: cu toate că Maiorescu promova o îndepărtare de poezia romantică epigonică, refuzând reziduul de sentimentalism, există „un romantism remanent ce dăinuie la Junimea"(Zamfir, 2012: 235). Cu toate că genurile și speciile propuse de junimiști erau de o mare diversitate, ceea ce rămâne constant e reprezentat de un stil propriu, specific scriitorului:

> …aderența la un anumit stil, niciodată fixat în chip canonic, dar sugerat întotdeauna de Titu Maiorescu: era vorba de stilul din care spiritul autocritic al autorului nu trebuie să lipsească niciodată, unde proprietatea perfectă a termenilor să se îmbine în varietatea lor, iar excesele de natură sentimentală ori lingvistică să dispară complet.(Zamfir, 2012: 297).

Critic literar prin excelență, teoretician și moralist, Titu Maiorescu este prezentat cu multă atenție de către Mihai Zamfir, care recunoaște că vocația critică a fost împământată dintotdeauna în junimist și că acesta este adevăratul creator al unui stil în scrisul românesc: *stilul intelectual*. Alături de Maiorescu, în capitolul Junimea îi regăsim pe Ion Creangă (cu o construcție lexicală ce tinde spre perfecțiune), Ion Luca Caragiale (la care găsește o originalitate pur textuală, extraordinară) și Mihai Eminescu. Studiul despre Eminescu propune o viziune nouă, modernă, în paralel cu vechia formulă *poet național*, într-o încercare de resuscitare a perspectivei critice: „un constructor de epopei neterminate"(Zamfir, 2012: 321). Mihai Zamfir vede galaxia eminesciană compusă din două elemente care se rotesc permanent: *marele poem* și *mica bijuterie* sau „*poemul amplu* vs. *miniatura lirică*, două mari arii care nu se suprapun peste binomul *antum* vs *postum*"(Zamfir, 2012: 323). Repingând distincția *antum* vs *postum*, considerând-o un accident, criticul român propune o tratare cronologică a poeziei eminesciene, mergând pe linia propusă de Petru Creția. Concluzia lui Mihai Zamfir este că, în special, *sindromul unicității* a făcut din Eminescu un poet național: global, opera eminesciană se palsează într-o splendidă izolare față de ceilalți scriitori români ai epocii, creînd premisele unui sindrom al unicității"(Zamfir, 2012: 340).

În partea a doua a *Scurtei istorii*, denumită *Sfârșitul secolului*, Mihai Zamfir își oprește atenția asupra prozei sociale, a neo-clasicismului și neo-romantismului, dar și asupra modernismului. Criticul român pornește, ca și până acum, de la o prezentare scurtă și concisă

a imaginii literaturii universale de după secolul XIX vorbind despre curentul *fin-de-siècle*, care aduce mondializare și de scurta *belle époque*, pe care o găsește similară cu sfârșitul de secol în România, în care identifică o perioadă benefică, evolutivă.

Primul element asupra căruia își îndreaptă atenția Mihai Zamfir este proza socială, care este efectul apariției unui nou concept, cel de *societate*, de percepere asupra lumii înconjurătoare, concept născut odată cu urbanizarea masivă. Paralel cu noul concept se dezvoltă o nouă direcție numită *socialism*: „doctrină potrivit căreia societatea ar trebui să fie organizată rațional, uman și just"(Zamfir, 2012: 390). Termenii sunt preluați rapid și în literatura română, Contemporanul fiind revista cu cea mai mare notorietate care cultivă acest nou gen. Criticul care este un reprezentant de seamă a noii direcții este Constantin Dobrogeanu Gherea, un *marxist domesticit* în termenii lui Mihai Zamfir, care se bucură în volumul pe care îl analizăm de o spectaculoasă monografie. Dorind să se impună cât mai rapid în lumea intelectuală, criticul alege cale polemicii și își găsește un adversar în Titu Maiorescu. Mihai Zamfir constată faptul că Gherea frapează prin imaginea unui „depozitar al unor certitudini absolute"(Zamfir, 2012: 394), asociindu-l ironic cu Hașdeu. Declarată a fi *metafizică*, noua critică gheristă e una *științifică*, bazată pe științele exacte și, evident, marxistă și socială. O idee importantă pe care o sesizează și dezbate Mihai Zamfir este faptul că Gherea avea mari dificultăți în a analiza poezia, nefiind un vorbitor nativ de limbă român, acesta fiind și motivul pentru care dă greș în interpretarea poeziilor lui Eminescu. Numit „prozatorul Biedermeier", Ioan Slavici este, crede Mihai Zamfir, unic în peisajul prozei noastre, pe când Duiliu Zamfirescu, „scriitorul politicos", rămâne cunoscut prin reușita lingvistică, scriind într-o limbă clară și nuanțată. Despre Delavrancea, „complexatul avocat de succes", autorul *Scurtei istorii* crede că nu și-a valorifica la maxim talentul literar, cu toate că era superior lui Zamfirescu.

Următoarea etapă la care face referire Mihai Zamfir este perioada neo-clasicismului și a neo-romantismului, în care găsește predominantă proza scurtă și în care „scrisul ajunge din hobby, oficiu social"(Zamfir, 2012: 434). Criticul include în această perioadă pe Calistrat Hogaș, numit, ironic și acid, un „provincialul singuratic", un „scriitor de duminică", care propune o proză pur descriptivă, un arogant și un narcisist. George Coșbuc este reinventat și aclamat pentru originalitatea poeziei sale, fiind primul, înaintea lui Macedonski, care propune o replică verosimilă variantei eminesciene. Reinventat este și Octavian Goga, care reușește să se impună prin versuri, construind un univers propriu plecând de la componenta lexicală, îmbinând terminologie religioasă cu arhaisme frapante, într-o magie a discursului liric.

Ultimul capitol din *Scurta istorie* este intitulat *Primul modernism* și vorbește despre simbolismul românesc, o marcă a *noii poezii*. Promotorul noii direcții este Alexandru Macedonski, supranumit de către Mihai Zamfir, „rivalul lui Eminescu", fiind „singurul scriitor român al momentului care propune un tip de inspirație și de vers opuse celor ale lui Eminescu"(Zamfir, 2012: 488). Cultivând o poezie simbolistă, bazată pe sugestie, diafană și muzicală, cu tușe impresioniste, Macedonski „imaginează o nouă lume poetică, fără legături cu romantismul și întoarsă în mod decisiv spre viitor"(Zamfir, 2012: 488). Ștefan Petică, „rivalul fără noroc", reeditează spectaculos, într-o formă tragică, modelul eminescian, mizând pe fantezia actului creator. Mihai Zamfir încheie inventarul scriitorilor *Scurtei istorii* cu Dimitrie Anghel, identificând la acesta un modernism instinctiv, fiind un aristocrat și calofil.

Seriei de micromonografii și portrete pe care le-am prezentat, de succinte și originale eseuri, organizare într-o *Scurtă istorie*, se anunță a fi continuată cu un al doilea volum, care să aducă istoria literaturii până în zilele noastre, data apariției fiind încă neanunțată.

2. Despre cum poate fi o istorie a literaturii *scurtă*

Sintetica prezentare a volumului, pe care am realizat-o mai sus, are menirea atât să ne introducă mai bine în lumea *Istoriei* lui Mihai Zamfir, cât să surprindă și un element

important, anunțat încă din titlul: rigoarea estetică a scriiturii și valoare de istorie a literaturii *scurtă*. Apelând la speculație și ironie, am putea face o mică glumă și să afimăm că, dacă literatura începe cu poezia (așa cum afirmă Mihai Zamfir) și poezia e un text scurt, atunci, de ce să nu fie și istoria literaturii un text scurt. Bineînțeles, această afirmație este nefondată și își poate găsi numeroase contra-argumente. Dacă nu este o poezie, *Scurta istorie* este, cu siguranță, un *roman*, care invită cititorul, îl conduce spre o plăcere în lectură, tocmai prin farmecul și geometria scriiturii. Raportându-ne la acest fapt, putem realiza o paralelă cu *Istoria* lui Călinescu, identificând la ambii critici un refuz al specializării, al criticii științifice, conceptualizante și orientarea spre un discurs eseistic. Trebuie să menționăm faptul că multe dintre textele ce intră în alcătuirea volumului de față au fost publicate mai întâi în *România literară*. De asemenea, tratarea monografică a autorilor este similară crezului enunțat de G. Călinescu în *Prefața Istoriei* sale: „Sriitorul e o personalitate și trebuie tratat monografic"(G. Călinescu, 2003: 7).

Refuzând obișnuita terminologie critică, Mihai Zamfir își propune realizarea unei istorii pe înțelesul tuturor, români sau străini, lectori avizați și simpli lectori, organizându-și întreg materialul într-un volumul care să nu impresioneze prin exhaustivitate, ci prin acurateţe și simplitate. Pusă sub adjectivul *scurt, Istoria* devine un manual la îndemâna oricui, o culegere fără pretenții academice, dar care păstrează o forță critică și o rigoare științifică, doar că transpuse altfel, într-o *alternativă* mult mai limpede. Antonio Patraș vede în Mihai Zamfir un *cititor* căruia îi place să își împărtășească părerile cu ceilalți, într-o manieră simplă și curată:

Mihai Zamfir se complace în postura diletantului superior, ce a învăţat din proprie experienţă lecţia modestiei: nu visează să dea un „canon", să fie judecătorul inclement al literaturii române, pentru că se prevalează aici, în „istorie", mai curînd de experienţa sa de cititor (născut, nu „făcut") decît de cea de critic sau de profesor. E vorba, firește, de un cititor sensibil şi inteligent, cultivat, însă fără a nutri, ca alţii, orgoliul erudiţiei.(*Observator cultural,* nr. 704, 2013)

Acuzat de subiectivitate și impresionism, autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* distingea în *Notă despre așa-zisa «subiectivitate»*[2] între un sens vulgar, comun (=«părtinitor», «răutăcios») și unul tehnic, filosofic (=«relativ la subiect») al termenului *subiectiv*. Subiectivitatea este o amprenta permanentă și în analizei pe care Mihai Zamfir o întreprinte, pe care o îmbină cu *un aparat critic* minimal, în vederea creionării unor opinii proprii, simple și concrete, nicidecum redate în ample pagini care ar putea să te plictisească sau să te piardă în informație. Se vede, așadar, faptul că Mihai Zamfir este călit de noua epocă în care trăiește, o epocă în care evoluția tehnologiei și rapiditatea expunerii informației antrenează cititorul să se obișnuiască cu răspunsuri cât mai sintetice, cu stimuli scurți, dar care pot inerva întreaga activitate psihică. Am putea crede că adjectivul *scurt* din titlu are înglobat și o dimensiune mult mai concretă: este, poate, o strategie de marketing, un elemet de PR, care să capteze și mai rapid lectorul.

G. Călinescu considera că „istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare, întâi de toate, să stabilească valori, adică să fie un critic"(G. Călinescu, 2003: 5). Despre valoare vorbește și Mihai Zamfir, o valoare estetică, dar care nu este foarte bine conceptualizată, fiind de multe ori ambiguă. Pentru autorul *Scurtei istorii,* perenitatea unui autor este asigurată strict de o *originalitate stilistică indiscutabilă*, pentru că doar stilul determină valoarea ultimă a unui scriitor. O lămurire asupra viziunii propuse o

[2] Redăm informațiile raportându-ne la cele prezentate de către Andrei Terian în volumul său, *G. Călinescu – a cincea esență.*

găsim în studiul lui Antonio Patraş, *Cu Mihai Zamfir, în intimitatea stilistică a secolului al XIX-lea*:

Scurta istorie.. se cere deci citită ca „o istorie stilistică“, cu precizarea că prin „stil“ criticul şaizecist înţelege o mulţime de lucruri, de la banala „formulă lingvistică“ pînă la „personalitatea“ scriitorului. În ultim resort, şi pentru profesorul bucureştean, via Buffon, stilul e omul însuşi, astfel că preconizata istorie „stilistică“ se vădeşte a fi, după cum ni se atrage atenţia de la bun început, „o vastă ficţiune“ (un alt „roman al literaturii“, adică), cu „oameni vii, de obicei personalităţi puternice şi în orice caz inconfundabile“, cărora criticul-scriitor intenţionează, după cum el însuşi mărturiseşte, să le deseneze „profilul”.(*Observator cultural*, nr. 704, 2013)

Specificul național, problemă care l-a preocupat atât de mult pe G. Călinescu, dar la care s-a oprit și Nicolae Manolescu, este lăsat în urmă într-o scurtă istorie în care buna înțelegere a literaturii române trebuie să se realizeze printr-o plasare a fenomenului pe scară universală și nicidecum națională. Mihai Zamfir recunoaște existența cumulului de complexe ale literaturii române invocate de către Mircea Martin (*complexul întârzierii*, *complexul discontinuității*, *complexul ruralității*, *complexul începutului continuu*, *complexul imitației*, *complexul absenței capilor de serie*, *complexul lipsei de audiență*, toate însumate într-un *complex de inferioritate*), dar propune o analiză stilistică în care acordă importanță teoriei imitației și a sincronizării cu literaturile europene. Mai mult, autorul *Scurtei istorii* se vede în fața unui fenomen inedit: o izolare a scriitorilor noștri de mișcarea literară din Occident, fenomen prezent până la epoca Junimii și a „marilor clasici” inclusiv. Acest lucru încalcă una din cele două reguli ale unei literaturi adevărate, influența occidentală fiind un element eminamente necesar. Abia cu generația scriitorilor *moderni*, inaugurați prin poezia lui Macedoscki se poate remarca o revenire și o abolire a fenomenului amintit.

Istoria lui Mihai Zamfir este *scurtă* și pentru că ea este un cumul de opinii, de puncte de vedere, urmând direcția enunțată de G. Călinescu în *Principii de estetică*: „rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.”(G. Călinescu, 1974: 143). Considerăm că prin volumul propus de autorul *Scurtei istorii* se reușește realizare și schițarea unor *structuri acceptabile*, moderne, plasate într-o mentalitate a contemporaneității.

3. Scurte concluzii

Urmărind o tratare cât mai apropiată de cititor, cât mai familiară și cât mai onestă, viziunea propusă de către Mihai Zamfir asupra analizei unei istorii literare se naște și din caracterul special al autorului, din diplomația care îl caracterizează permanent, așa cum observă și Antonio Patraș:

Ca atare, înainte de a face caz de calitatea sa de „specialist“, de „profesor“, critic şi istoric literar, de „stilistician“ ori de diplomat, Mihai Zamfir preferă să se adreseze cititorilor într-un mod neconvenţional, dar politicos, ca un epicureu subţire pentru care cultura e, în primul rînd, un prilej de răsfăţ odihnitor, o frumoasă îndeletnicire pentru orele de răgaz. Iar unui gentleman veritabil, cum e ambasadorul ţării noastre în Brazilia, i se potriveşte de minune acest stil al eleganţei fireşti, de literator umanist, format în tradiţia eseismului anglo-saxon şi a foiletonismului de belle époque.(Antonio Patraș, *Observator cultural*, nr. 704).

Istoria lui Mihai Zamfir nu este produsul unei pretenții acute de exhaustivitate, ea luând mai mult forma unei culegeri de eseuri, organizate și structurate într-o cursivitate naturală, surprinzând permanent cititorul printr-un discurs degajat, care să fie pe înțelesul

tuturor. Însuși autorul mărturisește că ideea redactării unei *Istorii a literaturii române* care să fie pe înțelesul oricărui tip de lector s-a concretizat încă din perioada în care se afla în Portugalia.

Printr-un proces de relectură critică, recreativ și spectaculos, înscrisă sub egida unei *dimensiuni stilistice* de analiză și interpretare, cu toate că este pusă sub semnul adjectivului „scurtă", *alternativa* pe care o propune Mihai Zamfir istoriilor literaturii române de până la el este o „mare istorie mică": *mare* prin faptul că se pliează perfect pe mentalitatea actuală a cititorului care trăiește în secolul vitezei, *mică* pentru că reușește să surprindă prin rigoare estetică și o dimensiune sintetică asumată.

Bibliografie :

A. Volume

1. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Semne '94, București, 2003.
2. Călinescu, G., *Principii de estetică*, ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1974.
3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române (cinci secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
4. Martin, Mircea, *G. Călinescu și complexele literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
5. Terian, Andrei, *G. Călinescu – a cincea esență*, Editura Cartea Românească, 2009, București.
6. Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române*, volumul I, ediția a II-a, Editura Cartea românească, Polirom, București, 2012

B. Articole

1. Cernat, Paul, *În epura secolului al XIX-lea (II)*, în Observator cultural, nr. 704, din 20.12.2013.
2. Drăghici, Marian, *Mihai Zamfir: «Nu există salvare în afara performanței stilistice*», în Viața Românească, nr. 5-6/2013.
3. Petrescu, Lăcrămioara, *Dicțiunea senină*, în Viața Românească, nr. 5-6/2013).
4. Patraș, Antonio, *Cu Mihai Zamfir, în intimitatea stilistică a secolului al XIX-lea*, în *Observator cultural*, nr. 704, 2013.

THE HOLOCAUST AND THE (I)REVERSIBILITY OF TRAUMA: NICOLE KRAUSS, *MAREA CASĂ*

Sorin-Daniel FAUR
West University of Timişoara

Abstract: This paper analyzes The Great House, the most recent novel written by American writer, Nicole Krauss, from the point of view of Holocaust postmemorial literature. The polyphonical structure of the novel affords us to discuss Lotte Berg's story as a study case for what we may call the literature of trauma. Lotte is a survivor of the Holocaust, but she repressed all her memories from the sad period that she spent in a concentration camp. Her trauma was never cured because she rejected any contact with her past.

Keywords: Holocaust, damaged memory, postmemory, trauma, working through trauma, loss.

* **Introducere**

Holocaustul reprezintă, alături de Gulag, trauma majoră a secolului XX, punct de vedere unanim acceptat de către istorici, sociologi şi antropologi. Aserţiunea de mai sus nu este însă nici pe departe o noutate, această perioadă regretabilă a istoriei stârnind o adevărată efervescenţă atât în literatura de specialitate (politică, istorică sau sociologică), cât şi în beletristică sau cinematografie. Astfel, simpla menţionare a termenului *Holocaust* (*Shoah*) trimite la realităţile romanelor lui William Styron[1], la tragismul *Listei lui Schindler*, la comicul amar al capodoperei lui Roberto Benigni, *La vita e bella* sau la realismul dureros de dur al *Shoah*-ului lui Claude Lanzmann. Marea majoritate a acestor creaţii artistice sunt păstratoarele anumitor principii şi automatisme mentalitare bazate pe condamnarea nazismului şi compătimirea victimelor fără să fie luat în calcul destinul ulterior al acestora, un destin cel puţin la fel de crunt, aflat sub semnul unei continue amintiri, sau faptul că supravieţuitorii Holocaustului şi ai Gulagului şi-au câştigat dreptul la tăcere.

Literatura post-douămiistă dedicată Holocaustului readuce în discuţie problematica acestei traume apelând la artificiile postmodernismului. Scriitori de origine evreiască precum Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss, Daniel Mendelsohn sau Jonathan Littell, unii dintre ei având în propriile familii traume provocate de Shoah, îşi propun să ne ofere o altă perspectivă asupra acestei perioade tulburi din istoria europeană recentă, perspectiva celui obligat să refacă memoria unui eveniment la care nu a participat. Aceşti tineri prozatori încearcă să stabilească o conexiune cu un trecut inaccesibil şi îndepărtat şi, în acelaşi timp, oferă o perspectiva detaşată pe care predecesorii lor, influenţaţi în mod direct de ororile Holocaustului, pe bună dreptate, nu au putut să o ofere. Marile teme ale acestor romane sunt: dezumanizarea victimelor, dar şi a torţionarilor; vinovăţia, ruşinea de a fi supravieţuit, aspecte care ţin mai degrabă de o „metafizică" a traumei decât de o materialitate a ei şi nici nu se putea astfel deoarece aceşti tineri scriitori nu pot decât să îşi imagineze ororile prin care au trecut predecesorii lor.

Există o diferenţă vizibilă între literatura de tip mărturie pe care o practică supravieţuitorii traumei nazismului precum: Ellie Wiesel, Aron Appelfeld sau Primo Levi şi

1 William Styron a scris *Alegerea Sofiei*, roman care în anii 80 a devenit cunoscut datorită ecranizării omonime.

literatura succesorilor lor care nu au avut vreun contact direct cu Holocaustul. Astfel, scriitorii supravieţuitori sunt preocupaţi să descrie cât mai fidel ororile la care au fost supuşi în lagărele de concentrare şi îşi ilustrează mărturiile cu situaţii şocante, dar în acelaşi timp reale, în vreme ce scriitorii postmemoriei se concentrează pe romane în care personajele principale sunt fie tineri aflaţi în căutarea propriului trecut familial, fie supravieţuitori care nu au reuşit să treacă peste traumă deoarece nu au consumat etapa absolut necasară a travaliului doliului Continuând ideea de mai sus avem, pe de-o parte, o literatură a traumei trăite, a vizualului şi a concretului şi de cealaltă parte o literatură a traumei imaginate care stă sub semnul relativului, Nicole Krauss, autoarea romanului *Marea casă*, încadrându-se în cea de-a doua categorie.

2. Scurt excurs biografic

Nicole Krauss s-a născut la New York în anul 1974 şi face parte din cea de-a treia generaţie post-Holocaust. Ambii bunici materni ai lui Nicole au reuşit să scape cu viaţă dintr-un lagăr de concentrare din Europa de Est, ceilalţi membri ai familiei nereuşind să supravieţuiască. Scriitoarea poartă numele unei mătuşi care şi-a pierdut viaţa în ghettoul de la Varşovia şi, din acest motiv, ea însăşi este un exemplu de „candelă memorială". Scriitoarea a locuit o bună bucată de vreme la Londra, oraş care apare de multe ori ca spaţiu al desfăşurării acţiunii în romanele ei, însă acum locuieşte în Brooklyn alături de soţul ei, Jonathan Safran Foer, la rândul lui un scriitor preocupat de refacerea memoriei Holocaustului în romanul *Totul este iluminat.*

Scriitoarea americancă şi-a făcut debutul în literatură în anul 2002 cu *Un bărbat intră în cameră,* roman bine văzut de către critică, însă cel de-al doilea roman, *Istoria iubirii* (2005), avea să îi aducă adevărata consacrare în rândul romancierilor americani contemporani. În 2010 avea să îi apară ultimul roman, *Marea casă*, întâmpinat cu un entuziasm enorm atât de către cititori, cât şi de către lumea criticii. Cartea a beneficiat într-o perioadă scurtă de timp de numeroase traduceri (în peste treizeci şi cinci de limbi) şi a strâns nominalizări la diferite premii de specialitate, printre care şi prestigiosul Orange Prize. Obiectivul prezentului studiu îl constituie analiza romanului *Marea casă* ca o piesă importantă a literaturii scrise de către membrii celei de-a treia generaţii post-Holocaust şi observarea modului în care reprezentanţii postmemoriei, nefiind influenţaţi în mod direct de această traumă, reuşesc să îl reprezinte şi să zugrăvească suferinţele prin care au trecut bunicii sau părinţii lor. În cele ce urmează vom lămuri modul de funcţionare al postmemoriei, cu accent pe transferul intergeneraţional între memorie şi postmemorie.

★ **De la memorie la postmemorie**

Înainte de a aduce în discuţie creaţia lui Nicole Krauss vom lămuri conceptul de *postmemorie*, un concept de mare însemnătate pentru înţelegerea impulsului creator, dar şi a creaţiei per ansamblu, în cazul generaţiilor de scriitori care nu au avut contact direct cu *Shoah*-ul. Postmemoria este o noutate în câmpul ştiinţelor memoriei, această teorie fiind introdusă de către cercetătoarea de origine română, Marianne Hirsch, în studiile ei referitoare la modul în care se raportează generaţiile post-traumă la evenimentele prin care au trecut predecesorii lor, cât şi la „amintirile-indirecte" (datorate *memoriei mediate*) pe care aceştia le au le au despre respectivele evenimente. Hirsch, la rândul ei, fiica unor supravieţuitori ai Holocaustului, consideră că postmemoria „descrie relaţia dintre copii supravieţuitorilor unei traume culturale sau colective şi experienţele părinţilor lor, experienţe pe care ei şi le amintesc *doar* sub forma poveştilor şi a imaginilor cu care au crescut, dar care au fost atât de puternice că s-au constituit ca amintiri în mintea lor."[2] Hirsch ne avertizează, însă, că memoria supravieţuitorilor este diferită faţă de cea a succesorilor lor deoarece proiecţia memorială a celor din urmă este mediată prin intermediul unor

2 Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* în „Yale Journal of Criticism", vol. 14, nr. 1, 2001, p. 9, traducerea îmi aparţine.

instrumente memoriale precum: fotografii, mărturii tipărite sau înregistrate, resurse mass-media cu ajutorul cărora ei fac cunoştinţă cu trecutul. Aşadar, „postmemoria este o formă puternică de memorie […] bazată mai mult pe tăcere decât pe cuvinte, pe absenţă mai mult decât pe prezenţă."[3] Reprezentanţii postmemoriei nu pot recurge la amintire deoarece nu posedă vreuna şi fac apel la imaginaţie de fiecare dată când descriu realităţile dure ale lagărulor de concentrare.

Avem şi o posibilă explicaţie pentru faptul că urmaşii direcţi ai supravieţuitorilor manifestă un interes sporit pentru Holocaust. Foer, Krauss sau Mendelsohn aparţin celei de-a treia generaţii post-traumă şi pot privi mult mai detaşat această problemă în comparaţie cu bunicii lor care au fost marcaţi în mod direct de aceste orori şi pentru care Shoahul continuă să fier un subiect tabu. Este exact situaţia din povestea *Hainele cele noi ale împăratului* când slujitorii de la curte nu cutează să îi spună împăratului că el umblă gol şi că veştmintele cele scumpe sunt, de fapt, doar în imaginaţia sa. Singurul care rupe tăcerea este un copil care îşi permite să semnalizeze evidenţa. La fel se întâmplă şi în cazul Holocaustului deoarece tinerele generaţii, avantajate de ecartul temporal, pot privi această problemă cu mult mai multă detaşare.

Certificatul de naştere al literaturii postmemoriei a fost semnat odată cu Art Spiegelman şi romanul său grafic, *Maus*, publicat între 1978 şi 1991. Subiectul cărţii este centrat în jurul discuţiei dintre Vladek, supravieţuitor al lagărului de la Auschwitz, şi fiul său, Art. În momentul în care Vladek îşi narativizează trauma, cititorul asistă, practic, la realizarea transferului memorial intergeneraţional dintre tatăl care a fost marcat în mod direct de traumă şi fiul care nu a avut un contact direct cu aceasta. Unul dintre marile merite ale romanului constă în faptul că acesta nu evidenţiază doar evidenta lipsă de umanitate a naziştilor, ci şi modul în care supravieţuitorii traumei rămân puternic afectaţi chiar şi după finalizarea acesteia. Spiegelman accentuează modul în care tatăl său, Vladek, a fost marcat în mod irevocabil de perioada petrecută la Auschwitz şi avansează ideea dificultăţii convieţuirii cu o persoană care a supravieţuit unei traume de talia Holocaustului.

În cazul lui Nicole Krauss observăm, la fel ca la Art Spiegelman, un interes sporit pentru tema memoriei şi pentru recuperarea acesteia. Astfel, ne situăm în paradigma unei postmemorii văzută ca o formă de recuperare a memoriei unui eveniment la care cel care a iniţiat demersul nu a luat parte. Aruncând o privire succintă pe tematica opera lui Krauss memoria şi recuperarea acesteia joacă un rol esenţial, aspect observabil atât în cazul romanului ei din 2002, *Un bărbat intră în cameră*, unde personajul principal duce o luptă cu propriul trecut în încercarea de a se recupera dintr-o amnezie severă, cât şi în cazul mult mai cunoscutei *Istorii a iubirii* în care autoarea, beneficiind de avantajele temporale ale povestirii în ramă, imaginează, sub forma unui jurnal o frumoasă poveste de dragoste între doi tineri evrei în perioada Holocaustului. Aceeaşi direcţie este continuată şi în cel mai recent roman al tinerei scriitoare americane, *Marea casă*, unde, prin intermediul structurii poifonice, sunt unite patru poveşti paralele care se intersectează la un moment dat. Cele patru povestiri abordează complexa problematică a traumei şi a pierderii ca o constantă universală a umanităţii, Holocaustului fiindu-i alăturate traume provocate de dictatura din Chile a lui Augusto Pinochet şi de războiul de Yom Kipur din Israel.

★ **Memoria rănită şi travaliul doliului**

Lucrarea de faţă se concentrează pe partea a doua a romanului *Marea casă*, intitulată „Iazurile". Personajul principal este Lotte Berg, o nemţoaică de origine evreiască, supravieţuitoare a lagărelor de concentrare naziste, povestea vieţii ei fiind relatată, sub forma câtorva pagini de jurnal scrise de către Arthur, soţul ei. Complexitatea povestirii rezidă în faptul că nu este prezentat punctul de vedere al supravieţuitorului, ci suntem nevoiţi să

3 *Ibidem.*

refacem pas cu pas trauma prin care a trecut Lotte prin intermediul lui Arhur, cel care i-a stat alături lui Lotte zeci de ani. Efectul obţinut de Krauss este acela că, la un moment dat, resimţim o compasiune mai mare pentru soţul victimei, acest lucru datorându-se faptului că Lotte nu a putut să îi vorbească niciodată în mod deschis soţului ei despre suferinţele prin care ea a trecut în lagăr, motiv pentru care bărbatul nu a reuşit să îi afle povestea în întregime. În acest caz, lucrurile sunt puse într-o situaţie dialectică deoarece intră în conflict voinţa supravieţuitorului de a-şi ascunde cât mai adânc trecutul traumatic şi dorinţa de empatie a celui care nu a trecut prin această experienţă limită, dar simte nevoia să o cunoască. În cazul lui Lotte, la fel ca la marea majoritate a supravieţuitorilor unei mari traume a istoriei, pot fi observate câteva mecanisme de respingere a memoriei traumatice care vor fi aduse în discuţie în cele ce urmează.

Povestea tragică a lui Lotte Berg începe într-o noapte de octombrie a anului 1938 când S.S.-iştii au arestat-o pe ea şi pe părinţii ei şi i-au dus lângă ceilalţi evrei polonezi. „Timp de un an, ea s-a agăţat de părinţii ei în vârstă şi ei de ea, în compartimentul sigilat al acelui coşmar care se mişca cu o viteză mare.”[4] Soluţia salvatoare a apărut în momentul în care Lotte a fost numită însoţitoarea unui kindertransport şi a fost nevoită să părăsească lagărul, durata transportului fiind prelungită de la trei la cinci zile datorită armistiţiului semnat între Hitler şi Stalin, această norocoasă amânare fiind şi motivul supravieţuirii ei. „Când a primit viza de însoţitoare, probabil că a considerat-o un miracol. Fireşte că ar fi fost inimaginabil să nu o accepte şi să nu plece. *Dar probabil că la fel de inimaginabil a fost să-şi părăsească părinţii*.”[5] Tzvetan Todorov afirma în lucrarea *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX* că supravieţuitorii marilor genocide ale istoriei vor fi apăsaţi pentru totdeauna de ruşinea de a supravieţui deoarece sunt conştienţi că trăiesc în locul altora şi că pentru existenţa lor a fost necesar ca alţii să plătească cu viaţa. Faptul că oamenii au supravieţuit acestor orori îi apasă aproape la fel ca o vinovăţie de neispăşit, o „vinovăţie metafizică”, după cum o numea filozoful Karl Jaspers. Cazul lui Lotte se încadrează în acest tipar deoarece ea şi-a reprimat de-a lungul vieţii orice amintire referitoare la Germania, ţara ei natală, şi orice lucru care îi putea aduce aminte de perioada copilăriei petrecută în Nurnberg, renunţând chiar şi la limba germană în favoarea limbii engleze. Încă din debutul povestirii, Arthur, soţul ei avansează ideea că într-o căsătorie întinsă peste mai multe decenii, el nu a fost capabil să înţeleagă, în adevărata ei profunzime, drama prin care a trecut soţia lui deoarece ea a aşezat sub semnul tăcerii o mare parte din trecutul ei: „Se apropia de malul apei. Preţ de o clipă stătea complet nemişcată. Dumnezeu ştie la ce se gândea. *Până la sfârşit a fost un mister pentru mine*.”[6]

Cathy Caruth consideră că trauma reprezintă confruntarea cu un eveniment din trecutul personal care nu poate fi integrat în succesiunea memoriei personale, motiv pentru care proiecţia memorială a acestui eveniment continuă să se întoarcă cu exactitate şi în mod constant sub diferite forme: visuri, flashbackuri etc. trauma nu poate fi mărturisită, nu poate deveni „memorie narativă”. Pentru supravieţuitorul unei traume, adevărul despre evenimentul limită prin care a trecut nu se rezumă doar la simpla narare a unor evenimente brutale, dar mai ales la modul în care aceste evenimente sfidează simpla înţelegere. Supravieţuitorul interiorizează această memorie şi o transformă într-o memorie bolnavă sensibilă la anumiţi stimuli precum imaginile traumatice sau situaţiile asemănătoare. Această memorie împiedicată nu poate fi transformată în memorie narativă deoarece punerea într-o formă logică implică înţelegerea respectivului eveniment. Pentru mulţi dintre supravieţuitorii marilor

4 Nicole Krauss, *Marea casă*, traducere din engleză si note de Carmen Toader, Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 104

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, italicele îmi aparţin.

traume ale istoriei, mărturia este un subiect tabu deoarece povestirea traumelor prin care ei au trecut implică o „retrăire virtuală" a acestora. Cu toate acestea, traumele Holocaustului, „necesită integrare atât de dragul mărturiei, cât şi de dragul vindecării"[7], după cum afirma Cathy Caruth.

Revenind la subiectul poveştii, la câţiva ani după kindertransportul salvator, Lotte se îndrăgosteşte de un bărbat misterios a cărui identitate nu este dezvăluită în roman, din iubirea lor născându-se un copil. Datorită uscăciunii sufleteşti dobândite în urma experienţei cumplite a lagărului, femeia nu este pregătită afectiv pentru a iubi şi pentru a creşte un copil, motiv pentru care ea îl abandonează într-un centru. Acesta va fi cel mai mare regret al vieţii lui Lotte, alături de remuşcările de a-şi fi abandonat părinţii în lagăr (ruşinea de a supravieţui în locul altora). Arthur află de acest copil multe decenii mai târziu când Lotte, bolnavă de Alzheimer, scoate la iveală acest secret îndelung ascuns.

Studiile psihanalitice au arătat că marea majoritate a supravieţuitorilor Holocaustului au suferit *nevroze*, acestea fiind rezultatele unor refulări a amintirilor experienţei-limită. În acest sens, Tzvetan Todorov considera că „subiectul îndepărtează din memorie, din conştiinţa lui, fapte şi evenimente […] intolerabile dintr-un motiv sau altul. Vindecarea sa cu ajutorul analizei trece prin redobândirea amintirilor refulate."[8] Este imperativ să adăugăm că atât timp cât aceste amintiri erau refulate, ele erau încă active şi extrem de sensibile la orice stimul extern care le putea activa, motiv pentru care supravieţuitorii Holocaustului sau a oricărei alte experienţe-limită refuză să aducă în discuţie perioada pe care au petrecut-o în lagărele de concentrare. Trauma trăită reprezintă pentru victime o prezenţă *in absentia* deoarece încercând să evite cu orice preţ declanşarea unor amintiri dureroase, victimele îşi petrec marea majoritate a timpului încercând să sfideze logica memoriei. O persoană care refuză reconcilierea cu trecutul este o persoană care nu se va vindeca niciodată, Lotte încadrându-se cu brio în categoria celor care au continuat să-şi trăiască la nesfârşit coşmarurile. Această reconciliere cu trecutul poate fi făcută doar prin parcurgerea unei etape esenţiale pe care psihanaliza o numeşte *travaliul doliului*. După Sigmund Freud, părintele psihanalizei, *doliul* reprezintă „reacţia la pierderea unei persoane dragi sau a unei abstracţiuni ridicate la rangul de substitut al acestei persoane, cum ar fi: patrie, libertate, ideal."[9] În situaţia supravieţuitorilor Holocaustului, travaliul doliului are două valenţe diferite. Prima dintre ele trimite la exterminarea celor dragi deoarece mulţi dintre ei şi-au pierdut cel puţin un membru al familiei. Cea de-a doua valenţă se referă la lezarea componentei identitare deoarece în lagărele de concentrare victimele au fost deposedate de identitate devenind simple numere într-o mulţime. O parte importantă a celor care au supravieţuit *Shoah*-ului nu au trecut prin travaliul doliului, imediat după eliberarea din lagărele de concentrare, aşezând memoria rănită sub semnul tăcerii şi, implicit, refuzând reconcilierea cu trecutul.

În momentul în care Lotte Berg, personajul din *Marea casă*, decide ruperea de latura ei nemţească, rupere manifestată prin refuzul de a mai vorbi germana sau de a mai vizita Germania, este evident faptul că orice reconciliere cu trecutul este imposibilă, la fel de evident fiind şi faptul că o traumă de talia Holocaustului poate să ducă la dezmembrarea identităţii personale. Lotte renunţă la identitatea ei doar pentru a nu mai fi nevoită să îşi amintească de poporul care i-a provocat cele două pierderi majore ale vieţii ei.

7 Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory,*The John Hopkins University Press, Baltimore şi Londra, 1995, p. 153, traducerea din engleză îmi aparţine.

8 Tzvetan Todorov, *Memoria răului. Ispita binelui. O analiză a secolului*, traducere de Magdalena Boiangiu şi Alexandru Boiangiu, Curtea Veche, Bucureşti, 2002, p. 170.

9 Sigmund Freud, *Melancholy and Mourning*, apud Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timişoara, 2001, p. 93.

Bibliografie selectivă:

Caruth, Cathy, *Trauma. Explorations in Memory,* The John Hopkins University Press, Baltimore şi Londra, 1995;

Hirsch, Marianne, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* în „Yale Journal of Criticism", vol. 14, nr. 1, 2001, p. 5-37;

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, în „*Poetics Today* ", vol. 29, nr. 1, 2008, pp. 103-128;

Krauss, Nicole, *Marea casă*, traducere din engleză si note de Carmen Toader, Humanitas, Bucureşti, 2012;

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea,* traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timişoara, 2001;

Spiegelman, Art, *Maus,* traducere de Cristian Neagoe, Art, Bucureşti, 2012;

Todorov, Tzvetan, *Memoria răului. Ispita binelui. O analiză a secolului*, traducere de Magdalena Boiangiu şi Alexandru Boiangiu, Curtea Veche, Bucureşti, 2002.

Mulțumiri:

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

IDEOLOGICAL MISTAKES OF LOUIS FERDINAND CÉLINE AND EMIL CIORAN

Mara Magda MAFTEI
Université de Paris 3 Sorbonne la Nouvelle

Abstract: 2011 was a year of reference for both Emil Cioran and Louis Ferdinand Céline. We celebrated the centenary of the Romanian philosopher who chose to exile himself in Paris and also the 50-year anniversary of Céline's death. In fact, we witnessed controversial issues in France linked to the question of whether we should include the 50th anniversary of the death of Céline among the official commemorations of 2011. While Cioran has been forgiven for having supported the Romanian far right (the Iron Guard), some French intellectuals cannot forgive Céline for his collaboration with Nazi Germany during the Second World War. In fact, the anti-Semitic rage of both Cioran and Céline cannot be ignored. Cioran and Céline gave up defending their political ideas after the defeat of Germany. But, while Cioran produced a new text on Jews in 1956, this time extremely laudatory, the extermination of Jews left Céline cold, and it is perhaps this aspect that makes him rather unique among the writers of the interwar period who were influenced by Nazi philosophy.

Keywords: Louis-Ferdinand Céline, Emil Cioran, Fascism, anti-Semitism, Iron Guard

1. Philosophers in Support of The Fascist Doctrine

The period between the two world wars was marked in Europe by writers' hesitation to choose between the nationalist revolt of Germany and the philosophy of Hitler on one side and Stalinist brutality and the ideological thirst of the Russian nation on the other.

Awareness of murders committed by adherents of Nazism was a process that took time. People realized very late that there was a relation of immediate causality between the economic crisis of the 1930s and the expansion of the national socialists. The genocide against Jews contributed to the awakening of the collective consciousness concerning the atrocities generated by the Second World War and engendered collective hate against writers supportive of Nazism.

The economic crisis of the 1930s accentuated unemployment, which then affected a quarter of Germans. Georges Bensoussan, a French historian of Moroccan origin known for writings such as *Histoire de la Shoah* [1], thinks that almost all German philosophy of the nineteenth century was influenced by pessimism and anti-Semitism. The fight against "the foreign element", the Jew, may be tracked back to 1517 with *Thèses de Wittenberg* (*The Ninety-Five Theses*), when Martin Luther opposed the Pope and the Germans began to believe themselves an elected people who must fulfil a mission on earth. From that moment, German philosophers started to accompany politicians in their elitist psychosis. The death of God professed by Nietzsche fuelled later racism and the ideology of *the new man*[2]. This

[1] Georges Bensoussan, *Histoire de la Shoah* [History of the Holocaust], collection « Que sais-je? » (Paris : Editions Presses universitaires de France, 1996).

[2] For the ideology of *the new man* as seen by Nazism, Marie-Anne Batard-Bonucci, Pierre Milza, (eds.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922–1945)* [The New Man in Fascist Europe], (Paris : Fayard, 2004).

philosophy animated the Bolsheviks, the fascists, and the legionaries (and the three ideologies behind these groups which were supported by a large number of young people). The ideology of the new man finds itself at the heart of any totalitarian program because it feeds the belief of the individual in the key role played by him in history[3]. Anti-Semitism was fuelled by the identity crisis of Germany, a country with a fairly old anti-Semitic tradition, but France and Romania were also considerably anti-Semitic. Regarding anti-Judaism, which feeds anti-Semitism, this stance was also defended by a large number of well-known philosophers.

The nationalist philosophy of Hitler received support from Nietzsche's sister, Elisabeth Förster-Nietzsche. She was responsible for the falsification of Nietzsche's important texts and also for the failure of those texts to truly reflect the philosopher's thoughts[4]. However, Nietzsche[5] was not entirely innocent. During his youth, he let himself be influenced by Wagner, though Nietzsche's anti-Semitic remarks are rather driven by the type of Judaism (lifestyle, tradition, etc.) that fuelled the existence of Galilees.

Nazi philosophy, which considered itself as spiritual, found therefore its sources in the philosophy of Nietzsche, Heidegger, and others. Nazism received from philosophers the intellectual justification it needed. Decisions made and the facts of Nazism were founded on the spiritual character of the movement, on the exacerbation of the emotional rather than of the rational, a situation with which Cioran disagreed. For him, Nazism and Bolshevism were characterized by a lack of spirituality, which he found instead in the ideology of the Iron Guard. Many Western thinkers consider the rise of Nazism to reflect a spiritual crisis[6], a regression to primary instincts. In fact, Nazism managed to turn the spiritual character in its favour using theological arguments.

Nazism opposed Judaism with positive Christianity, a religion of love. In this context, the mandatory nature of law, which falls from top to bottom, must be deleted and replaced by the love that moves in the opposite direction, from bottom to top. Nazism pretended to base itself on a positive Christianity[7], considered as a struggle against Catholicism and Protestantism. Nevertheless, Nazism ended up by making use of assassinations. The idea of death and sacrifice was imposed by Nazism in order to align with the urge to change Germany, a country plagued by mass poverty and disillusioned with the democratic system. In France and Romania before the 1930s, we can also see a clear separation between political and philosophical commitments of young intellectuals as well as a conflict between the young generation and the old. After the 1930s, German writers started to engage in political

[3] A very complete study is the one coordinated by Jean Clair, *Les Années 1930: La fabrique de "l'Homme nouveau"* [The 1930s: The Making of "The New Man"], (Paris: Gallimard, 2008).

[4] Only Franz Overbeck, professor of theology at the University of Bâle and friend of Nietzsche, opposed Elisabeth. But, the opinions of Overbeck would be confirmed only after the crash of the Reich. Later on, the German philosopher Karl Schlechta would furnish some explanations in *Le Cas Nietzsche* [Nietzsche's Case], (Paris: Gallimard, 1960) (translation in French by A. Creuroy).

[5] Nietzsche's rehabilitation was done by a very important corpus of translators and philosophers such as Walter Kaufmann and Yirmayihu Yovel in *Les Juifs selon Hegel et Nietzsche* [Jews according to Hegel and Nietzsche], translation in French by S. Courtine-Denamy, (Paris : Seuil, 2000).

[6] See, for example, George L. Mosse, *Les racines intellectuelles du Troisième Reich: La crise de l'idéologie allemande* [The intellectual roots of the Third Reich: The Crisis of German Ideology], (Paris: Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2006).

[7] Positive Christianity was defined by one of the main ideologues of the Nazi Party, Alfred Rosenberg, who wrote in *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, [The Myth of the 20th Century], (München: Hoheneichen-Verlag, 1943) that positive Christianity wanted to eliminate the Jewish roots of Christianity. It is about a kind of "racial revolution" envisaged by Nazism. See, Peter Viereck, *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, (New Brunswick : Transaction Publishers, 2004).

struggles and a philosophical justification always accompanied their decisions. The same was the case in all of impoverished Europe.

Nazism found its legitimacy through the support of many philosophers and writers. One of the most famous supporters was the German philosopher Heidegger, who had published some ultra-nationalist texts and dedicated quite important lines to the theme of death as a necessary sacrifice. The same was done by "the young generation" in Romania between the two world wars. But, Heidegger did not have the courage to defend his totalitarian ideas until the end. Moreover, all the intellectuals who supported national socialist doctrines rejected them quickly once the war was lost by Germany and a fortiori once the genocide against the Jews was made public.

2. The Historical and Ideological Context of Céline and Cioran in the 1930s in France and Romania

2.1. The example of France

France ended up quite fragile after the Great War. According to Alan Riding, "while the Soviet Union gave birth to Stalin, Italy to Mussolini and Germany to Hitler, France had no less than thirty-four governments between November 1918 and June 1940"[8]. Disastrous French politics fed extremism. We also agree with Alan Riding, who believes that the decline of France started with the 1789 Revolution. Also, the anti-Semitic wave, which covered Europe in the twentieth century, did not leave the French people indifferent. The Dreyfus Affair divided writers into supporters and detractors. Among the anti-Dreyfus writers, we enumerate Maurice Barrès and Charles Maurras, who greatly influenced French writers in the 1930s.

Among the French population, fascism was encouraged by the increase in the Jewish population of foreign immigrants who were not received well by the rich French Jews or by the French in general who came to consider every Jew as a foreigner. This uncertain atmosphere was also maintained by the French political parties, which oscillated continuously between left and right. Jacques Doriot founded Le Parti populaire français (The French Popular Party) in 1936, which, after celebrating the Vichy regime, began to support Nazi Germany. Le Rassemblement national populaire (The National People's Rally), established in 1941 by Marcel Déat, also worshiped Nazism and found itself in competition with Doriot's party. On the other hand, François de la Rocque launched Le Parti social français (The French Social Party) in 1936, which has never collaborated with the Nazis. The election of Léon Blum in May 1936 at the head of Front populaire de gauche (The Left Popular Front) attracted the fury of the far right[9] as it found it itself governed by a Jew.

An extremely important role in the maintenance of anti-Semitism and inoculation of love for Fascism was played by the "nice" Otto Abetz, who quickly converted many writers such as Drieu la Rochelle, Robert Brasillach, Jacques Benoist-Méchin, and Louis-Ferdinand Céline. Regarding the spread of communism, it fell under the responsibility of Wili Munzenberg, "founding member of the German Communist Party, Comintern ex-agent in Paris and in various cities from Western Europe after 1933"[10]. When France fell under

[8] Alan Riding, *La vie culturelle à Paris sous l'Occupation. Et la fête continue* [*And the Show Went On: Cultural Life in Nazi-occupied Paris*], translation in French by Gérard Meudal, (Paris : Plon, 2012), p. 28.

[9] In the 1930s, the far right, supported mainly by young people who clearly demonstrated anti-Semitic feelings, was prominent, as in Romania, where the Iron Guard took advantage of the weakness of the youth to gain popularity.

[10] Pierre Drieu la Rochelle, *Journal 1939–1945* [Journal…], (Paris : Gallimard, 1992), p. 37.

German occupation, the war of ideologies stopped abruptly, but not the war between writers, now divided between writers supportive of the Resistance and collaborationist writers.

The Vichy regime pushed even further into the abyss "the Jewish problem" and took anti-Semitic measures on its own initiative without being encouraged by Germany. The isolation of Jews from cultural, political, and economic life envisaged by the Nazis received the support of the Vichy regime and was tacitly accepted by an indifferent French population. The Germans, through the *Propaganda-Abteilung*, financed some newspapers in charge of denouncing Jews, such as *Gringoire*, *L'Appel*, *Au pilori*, and *Je suis partout*. These newspapers were, however, managed by French writers such as Robert Brassillach at the head of *Je suis partout* and Alphonse de Châteaubriant at the head of *La Gerbe* who openly declared their Nazi sympathy and anti-Semitism.

The Vichy regime took the responsibility of deporting thousands of French Jewish men, women, and children. In March 1941, a service devoted to Jewish affairs was created under the name of Commission générale aux Questions juives (The General Commission for Jewish Affairs). In addition, notes Alan Riding, "Vichy did nothing to alleviate poverty and hunger that led to the deaths of at least three thousand Jews in the French internment camps"[11] although newspapers already informed people at the time about the horrors of Auschwitz.

2.2. The case of Romania

Modern Romania between unification (1918) and the establishment of communism, passed, in a very short period of time, from democracy to royal dictatorship, then to Antonescu's dictatorship and to far right nationalism, before definitely plunging to the far left. There was a real concentration of ideologies and government policies, which made the country unstable internationally. As in France, writers found themselves bewildered by such a concentration of doctrines.

Interwar Romanian liberalism had very strong inflections of dirigisme. In 1923, Partidul Liberal (The Liberal Party) voted for a new constitution, which gave equal rights to all minorities, Jews included, a decision, which had negative consequences on the domestic political scene. The introduction of universal suffrage gave all individuals, regardless of their ethnicity, the right to benefit equally from private property, education, and many economic advantages. At the same time, the line between democracy and totalitarianism became very easy to surpass because of the difficulty of managing the problem of Jewish rights as Jews access to the electoral arena was suddenly facilitated.

What started as authoritarianism turned rapidly into totalitarianism, encouraged by the propitious European context, by the erroneous approach to Germany (stimulated by both King Carol II and Marshal Ion Antonescu), by the extent of unemployment, and also by anti-Semitism. The historical conditions generated by the unification of all Romanian provinces and by the fact that King Carol II courted Germany in order to obtain its help so as to put an end to his self-generated domestic political instability created an environment favourable to the development of anti-Semitic reactions in a people who had never proved racial feelings before. After removing King Carol II from power, Antonescu chose also to sign an alliance with Hitler. Anti-Semitism had been thoughtfully cultivated by the Iron Guard, which invoked the poverty of the young, the increased number of Jewish students in universities, and the important economic positions held by Jews to the detriment of Romanians. According to the sociologist Ștefan Zeletin[12], the resentment against Jews occurred further back in 1830 when

[11] Alan Riding, *La vie culturelle à Paris sous l'Occupation. Et la fête continue*, p. 170.

[12] Stefan Zeletin (1882–1934) was a Romanian philosopher, economist, and sociologist. In his famous book *Neoliberalismul, studii asupra istoriei şi politicii burgheziei române* [*The Bourgeoisie, its Origin*

Jewish merchants and usurers arrived in Romania with foreign capital and expertise, thus ruining traditional landowner families. Interwar Romania followed the German National Socialist doctrine, was anti-Jewish and anti-communist, aspects embodied by the Iron Guard. As with Hitler, the Iron Guard, in the persons of its leaders Horia Sima and then of Corneliu Codreanu-Zelea, hated parliamentarianism and argued in favour of the force of the masses. Hitlerism expanded because it benefited from the support of intellectuals in all fields: historians, journalists, philosophers, and others. In Romania, the Iron Guard was supported by a very large group of young intellectuals, formed by the professor Nae Ionescu and known as the "young generation", among which the most well-known are Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, and Constantin Noica. Nae Ionesscu played a very important role in the legionary engagement of Cioran, Eliade, and of more than 30 other outstanding intellectuals of the time. Nae Ionescu began to support the Iron Guard because of his hatred for and desire to have revenge on King Carol II as Cioran reveals in *Entretiens (Interviews).* Nae Ionescu's dispute with the King determined the shift of the "young generation" to legionarism. The Iron Guard received from Nae Ionescu the intellectual justification it needed. The movement presented itself as relying on Christian theology, on the belief in God. As in Hitlerism, the Iron Guard used assassinations[13]. It wanted to establish itself as a movement with a spiritual character, striving for "a spiritual elite". In his book *Pentru legionari* (For the Legionnaires), Corneliu Zelea Codreanu writes:

A movement does not mean a status, a program or a doctrine. These may represent the reasons of the movement, they can define its purpose, its organizational system, its tools etc. But not the movement itself. . . . To create a movement means, firstly, to create, to give birth to a state of mind, which is not to be found in the reason but in the soul of the masses. This is the essence of the legionary movement[14].

3. The Similar Evolution of Céline and Cioran

Even if the style of the two writers is completely different, there are a lot of similarities between Céline and Cioran regarding their evolution and their political ideas, similarities found also between the political landscapes in Romania and France in the 1930s.

The political context of the 1930s in France and Romania frames the political options of Céline and Cioran. Regarding Cioran, he was conquered by Nazi philosophy firstly because he found there some ideas dear to his favourite philosophers such as Heidegger and Nietzsche (even if Nietzsche's philosophical ideas were misinterpreted at the time). Céline, however, did not show as many philosophical inclinations as Cioran; Céline's preference for Nazism was to be found elsewhere.

Another similar feature between Céline and Cioran was their atheism. But, even if both Céline and Cioran were atheists, the source of their atheism was not the same. Despite a

---

and its Historical Mission], (Bucharest: Scripta, 1992) he defended the role of the bourgeoisie in pushing Romania into civilization, fighting against traditionalist and agrarian points of view.

13 We can list some figures assassinated by the legionnaires: I. G. Duca in 1933, Armand Călinescu in 1939, General Argeşanu in the massacre from Jilava in November 1940, and N. Iorga, V. Madgearu, and V. Iamandi in November 1940. Once the national legionary state was formed (September 6, 1940) and once the legionaries got to power, the terror was installed among politicians of democratic parties, anti-legionary writers, and journalists. For more details see, René de Weck, *Journal de guerre. Un diplomate suisse à Bucarest (1939–1945)* [War diary. A Swiss diplomat in Bucharest], (Geneva: SHSR et la Liberté, 2001).

14 Corneliu Zelea Codreanu, *Pentru Legionari* [For the Legionaries], vol. I, (Sibiu, Romania : Totul pentru ţară, 1936), p. 310.

religious education received at home (the father of Cioran was archbishop at Răşinari, Romania, the birthplace of Cioran), Cioran was led by an innate revolt against God. The intellectual training of Cioran, who graduated from the Faculty of Philosophy in the University of Bucharest, is to be found in his style and ideas. The religious anarchism of Céline, as well as of his writings, was not philosophical. A writer concerned with style rather than with ideas, Céline produced pages filled with the trauma caused to him by the First World War where he participated as a doctor.

During the war of 1914, Céline and Cioran were pacifists. They shared disgust for war and for the political involvement of writers. Both would soon move in opposite directions. The year in which their paths diverged was 1937. Both became controversial and worshiped dictatorial regimes. Powered by strong and almost mad loves for their countries, they showed this attitude in everything they produced. For example, consider the texts *Schimbarea la față a României* [*The Transfiguration of Romania*] and *Țara mea* [My Country] written by Cioran where he shows his hatred for the passivity of his country, Romania, and *Les Beaux draps* [Fine Linen] in which Céline reveals his disappointment provoked by the defeat of 1940. Both writers are angry and virulent even if they do not appeal to the same style. Both love shocking so as to attract the attention of their public.

In 1933, Cioran published an article entitled "Între spiritual și politic" [Between the Spiritual and the Political] in the journal *Calendarul* in which he criticised the involvement in politics of his generation. He declared himself against war and against aggression. Cioran did not participate in the war unlike Céline who returned wounded and scarred for life. Traumatized by his experience, Céline did not stop expressing his disgust in letters, articles, and other writings. His novel *Voyage au bout de la nuit* [*Journey to the End of Night*] was a cry against war, against forced heroism. Fighting for one's country seemed to Céline just a poor excuse to mutilate men.

At the age of 22, Cioran declared himself an expert in the problem of death admitting that nothing can justify life. At exactly at the same age, Céline returned to France after spending a year as a doctor in Cameroon, then a German protectorate occupied by the English and the French. He returned disappointed, showing again his racism, this time against black people. Céline's attachment to the white race aligned with his esteem for Hitler and with his avocation of social stratification.

Céline always insisted that his true vocation was that of a doctor as he had throughout his life a kind of attraction to outcasts to whom he dedicated *Féerie pour une autre fois* [*Fable for Another Time*]: For Animals, for the Sick, for the Prisoners. In all his works, there are references to people who are sick, who are preferred to those who are healthy and considered bad or stupid. We should notice also Cioran's admiration for failures, for beggars, for the sick, for the ostracized. Cioran's books abound in tributes to individuals ignored by society; with which he used to comment on life during his insomniac night walks.

For his debut in 1934 with the volume *Pe culmile disperării* [*On the Heights of Despair*], Cioran picked up the prize for Young Unedited Writers. A literary scandal came two years later, in 1936, with the publication of *Schimbarea la față a României*. A self-censored volume in a second edition appeared in 1990. This discriminatory volume was translated into French in 2009 by Alain Paruit. Regarding Céline, a scandal arose with the publication of *Voyage au bout de la nuit*, which had all the qualities to win the Goncourt Prize. Céline did not win, however, because of a conspiracy led by Joseph-Henri Boex, called Rosny the Elder, senior president of the Goncourt Academy, and by his brother, who finally voted for *Les loups* [*The Wolves*] by Guy Mazeline. The volume did not give Céline a prize, but the scandal surrounding it well assured him fame.

In 1936, Céline visited Russia and returned mortified. He realized that the system was fissured and the dictatorship of the proletariat was actually based on exploding man. He wrote

to Jean Bonvilliers and Gen Paul on September 4, exasperated: "Shit! If this is the future, we must enjoy our filthy conditions. What a horror! my poor friends! Life at Gonesse takes a sort of charm in comparison"[15]. Communism caused him a shock. From this point, he turned into a writer of combat, warning of the Russian peril. He was convinced that Germany remained the best ally against Bolshevism and that Jews were pushing France into war. Cioran, on the contrary, appreciated all forms of dictatorship, Bolshevism included, so as long as they allowed national resurrection. Cioran's political passion is reflected in all his articles published during the Romanian period and in all his letters sent from Germany and from France to his colleagues of generation. Most of his articles appeared in reviews of the time such as in *Vremea*, *Acţiunea*, *Calendarul*, and *Gândirea*. Some articles are collected in volumes published in Romanian such as *Revelaţiile durerii* [The Revelations of Pain], edited in 1990 by the Publishing House Echinox, and *Singurătate şi destin, 1931–1944* [Solitude and Destiny, 1931–1944], edited in 1991 by the Humanitas Publishing House. To all his articles, can be added his incendiary volume *The Transfiguration of Romania*.

Regarding Céline, his preference for dictatorship manifested especially as a preference for Hitler's regime. He emphasises more strongly his hatred for Jews because his language is much more virulent than Cioran's. But, compared to Cioran who maintained a fairly continuous relationship with historical issues, Céline's relationship with historical issues is to be found primarily in his three pamphlets (*Bagatelles pour un massacre*, *L'École des cadavres*, *Les Beaux Draps*[16]) and in letters sent to collaborationist newspapers like *Au pilori*, *La Gerbe, L'Appel*, *L'Emancipation nationale*, *Cahiers de l'émancipation nationale*, *Je suis partout*, *La révolution nationale*, *Le cri du peuple*, *Lecture*, *Germinal*, *Le pays libre*, *L'Union française*, and *Le Réveil du people*[17]. These works are tirades against Jews, the United States, Great Britain, the Soviet regime, and educational systems in general.

At the end of the Second World War, a defeated and poor Céline apologized without making reference to the extermination of Jews, which he had encouraged. Several reporters questioned him. In 1957, Céline confessed to the reporter Andre Parinaud: "I was on the wrong side in 1940, nothing more. But, it's still stupid. I wanted to be malignant. I could go to London. I master English as well as French. Today, I would be beside the pawn Mauriac at the Academy"[18]. An elderly Cioran also tried to distract the attention of his readers from his former political commitments. Once having moved to France in 1947, the Romanian philosopher began to retract what he had written during his Romanian period. In an interview by François Bondy, we find nothing of his former sympathy for the Iron Guard: "the Iron Guard was a complex movement and rather more of a delusional sect than a party"[19]. Cioran denied that he was interested in the national revival stimulated by the Guard and in its inoculation of revolutionary feeling. Rather, he maintained that it was the metaphysics of the

[15] Louis-Ferdinand Céline, *Lettres* [Letters], collection Bibliothèque de la Pléiade, (Paris : Gallimard, 2009), p. 378. The translation in English belongs to the author of this article as well as that of all the other quotations originally in French. We have chosen to present only Céline's quotations in French because of his slang, difficult to be translated. Here is the French version: "Merde ! Si c'est ça l'avenir, il faut bien jouir de notre crasseuse condition. Quelle horreur ! mes pauvres amis ! La vie à Gonesse prend une espèce de charme en comparaison".

[16] In English, *Trifles for a Massacre*, *The School of Corpses*, *Fine Linen*

[17] For the exact numbers of the newspapers cited, see Jacqueline Morand-Deviller, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline* [Political Ideas of Louis-Ferdinand Céline], (Paris : Ecriture, 2010), p. 187.

[18] Alméras Philippe, *Céline entre haine et passion* [Céline between hatred and passion], (Paris : Dualpha, 2002), p. 123.

[19] Emil Cioran, *Mon Pays* [My Country], (Bucarest : Humanitas, 2001), p. 148. Translation in English done by the author of this article.

cult of death, which stimulated him. Regarding his generation, he corrected himself: "We were a band of desperates at the heart of the Balkans"[20], with a sort of Port Royal mission.

4. The Love for Hitler and the Anti-Semitism of Céline and Cioran

4.1 Céline and Cioran demonstrate their anti-Semitism

Céline is today noted for being an anti-Semitic writer and not for being the great author of *Voyage au bout de la nuit*. This is not the case with Cioran, considered rather as a negativistic and pessimistic philosopher in line with Nietzsche and Schopenhauer. This is so even though in the fourth chapter of *The Transfiguration of Romania*, entitled National Collectivism, Cioran denies all humanity to the Jew, excluding him from the human condition. As with *The Transfiguration of Romania*, *Bagatelle pour un massacre* by Céline was a bestseller, which proves that the two writers opted for a sensational literary entry. We can better understand the thoughts of Céline and Cioran if we put them in the historical context that produced them and if we also think of them in contrast to many other French writers who expressed anti-racist sentiments such as Jean Giraudoux, Blaise Cendrars, Charles Maurras, Marcel Jouhandeau, Pierre Drieu la Rochelle, Henri Béraud, and Paul Morand.

If we also add to the context the controversial veins of Céline and Cioran, their rage which threw them into the arms of the radical far right, we are already much closer to a complex reading of the texts of these two writers. Despite this, Céline is still unique in European literature for his irrational, oratory, and violent style and for his abundant use of neologisms. Phrases that show a genuine hatred for Jews, fuelled by personal experiences, an exhausting style of enumeration, countless mistakes in French, a chaotic punctuation style, and a gruelling use of synonyms to express the same ideas, all make Céline a rather special writer. Compared to Céline, French by origin, it took ten years for Cioran to fully master the French language and his phrases are extremely worked with a strong philosophical content. Take as an example in order to exemplify the style of Céline and his virulent way of expressing himself, an article entitled "Céline nous parle des Juifs" [Céline is taking to us about Jews] published on September 4, 1941, in the newspaper *Notre combat pour la nouvelle France socialiste*. Here Céline declares: "Crying is the triumph of the Jews! Succeeds admirably! The world to us in tears! 20 million well-trained martyrs is a force! The persecuted arise, haggard, pale, from the mists of time, from centuries of torture"[21]. Céline does not hesitate when uttering insults against Jews: "The Jews racially are monsters, hybrids, . . . that must disappear. . . . In human breeding, these are, without any charlatanism, bastards gangrenous, pests, infected. The Jew has never been persecuted by the Aryans. He persecuted himself"[22].

In 1941, the year of publication of his third pamphlet, *Les Beaux Draps*, he shows even more his disappointment with Marshal Philippe Pétain, dissatisfied with the repressive measures taken against the Jews by Petain: "A hundred thousand times shouting *Vive Pétain*

[20] Ibid, p. 131.

[21] Louis-Ferdinand Céline, "Céline nous parle des juifs" [Céline is taking to us about Jews] in *Notre combat pour la nouvelle France socialiste*, September 4, 1941, as quoted on the site *Mémoire juive et Éducation*. Quotation in French: "Pleurer, c'est le triomphe des Juifs ! Réussit admirablement ! Le monde à nous par les larmes ! 20 millions de martyrs bien entrainés c'est une force ! Les persécutés surgissent, hâves, blêmis, de la nuit des temps, des siècles de torture".

[22] Louis-Ferdinand Céline, *L'École des cadavres* [The School of Corpses], (Paris : Denoël et Steele, 1938), p. 108. Quotation in French: "Les juifs, racialement, sont des monstres, des hybrides, . . . qui doivent disparaître. . . . Dans l'élevage humain, ce ne sont, tout bluff à part, que bâtards gangréneux, ravageurs, pourrisseurs. Le juif n'a jamais été persécuté par les aryens".

is not worth a small *Vire les youtres*![23] in practice"[24]. He continues, "To recreate France, it would have to be completely rebuild on racist communitarian bases. We move away every day from this ideal, from this fantastic drawing"[25]. Céline's pamphlets are abundant with insults against Jews. The three examples here are written in a spoken French language style which is "filthy", even detestable, and difficult to read, making the text less attractive for the reader. It is very clear that Céline hated Jews for their important economic positions and for their social success. A morbid list of insults against Jews proves Céline's real resentments accumulated against them, but, compared to Cioran, Céline argued his hatred badly. Céline despised Jews and exhausted the dictionary of argotic adjectives when addressing them.

Cioran wrote two texts about Jews, which took two different positions. The first, in 1936 (*Schimbarea la față a României*), was absolutely incriminatory. He then praised Jews in the text published in 1956, *Un peuple des solitaires* [*Jews – a solitary people*], which was included in a volume edited in French, *La Tentation d'exister* [*The Temptation to exist*]. In 1936, Cioran was convinced that Romanian nationalism was based on anti-Semitism, that Romanians had to revolt against the Jews who occupied Romanian positions and who proved to have a kind of material instinct that the Romanians had always lacked. Furthermore, Romanian nationalism was thought by Cioran to be a messianic one. It had a dual aim, to get rid of Jews and to make history: "Our nationalism must revive based on the wish to revenge our historical sleep, a messianic impulse, the will to make history"[26]. Sometimes, Cioran wrote in a very resigned manner: "The Jewish problem is absolutely undesirable. It remains the curse of history"[27]. The presence of Jews in the world always meant the seed of dispute, but also the engine of a commercial society, a mercantile and capitalist one, thought Cioran. The philosopher felt, as Ștefan Zeletin had before him, that in Romania, capitalism had been brought in by the Jews, who always proved a certain brutality serving them perfectly in doing business. In a very naïve manner, totally deprived of economic knowledge, Cioran asked himself rhetorically why Romanian capitalists were not as good as Jewish capitalists. Cioran insisted on his invectives addressed to the Jews, writing that Jews were mainly responsible for such a weak national and political identity in the Romanian territory: "The Jews were always against any means to consolidate nationally and politically the Romanian territory"[28]. In his view, the Jews had always benefited from the protection of the Romanian capitalist state, because the Romanian state was, and here we find again the reiterated opinion of Zeletin, a kind of capitalist partnership between the Jew and the Romanian, the latter a kind of novice in the free market mechanism: "The Romanian democratic regime has no other mission but to protect the Jews and Jewish Romanian capitalism"[29]. The Jewish problem for Cioran is undesirable and unsolvable. In 1936, Cioran wrote, full of hate, that the Jew is first of all a Jew, meaning mercantile and mercenary. Twenty years later, in 1956, he pitied their destiny: "To be a man is a drama; to be a Jew is another drama. That is why the Jew has the privilege

[23] *youtres* in French is slang for *Jew*
[24] Louis-Ferdinand Céline, *Les beaux draps* [Fine Linen], (Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1940), p. 35 Quotation in French: "Cent mille fois hurlés *Vive Pétain* ne valent pas un petit *Vire les youtres !* dans la pratique".
[25] Ibid, p. 36. Quotation in French: "Pour recréer la France, il aurait fallu la reconstruire entièrement sur des bases racistes-communautaires. Nous nous éloignons tous les jours de cet idéal, de ce fantastique dessin".
[26] Emil Cioran, *Transfiguration de la Roumanie* [The Transfiguration of Romania], (Paris : L'Herne, 2009), p. 110. Translation in English done by the author of this article.
[27] Ibid, p. 111.
[28] Ibid.
[29] Ibid.

to live twice our condition"[30]. Concerning the "Jewish problem", Romanians did not suffer from the obsession of turning themselves into a pure race by eliminating any foreign body, the Jew included. At the time, there was, rather, a sentiment against the Jewish economic monopoly, a sentiment that correlated with an anti-Semitic European political environment.

Cioran was born in a very unstable political context. The interwar period was one of the most effervescent and politically turbulent, but also flourishing, culturally speaking, periods in the history of modern Romania. The fights between political parties, the ideological varieties, social repercussions, and intensity of cultural productions all combined in an acidic but interactive reality.

4.2 The love for Hitler, rage, and the failure of democratic regimes

Starting from 1930, Céline approached the French far right. His sympathy lasted until 1944, until the defeat of Nazi Germany. Prior to this, he had repeatedly expressed his admiration for Hitler, as for example, in *L'École des cadavres*:

What is the real enemy of capitalism? This is fascism. Communism is a Jewish thing, a way to enslave people even more, absolutely evident to the eye. Who is the true friend of the people? Fascism. Who has done more for the worker? The U. S. S. R. or Hitler? It was Hitler. . . . Who has done the most for the small trader? It is not Thorez. It is Hitler! Who preserves us from war? It is Hitler! The Communists (Jews or those enslaved to Jews) think only to send us to death, to make us die in crusades. Hitler is a good breeder of people. He is on the side of life. He is concerned with people's lives, and even our own. He is an Aryan[31].

When Britain and France tried to avoid conflict with Nazi Germany (which threatened to invade Czechoslovakia) by signing the Munich Agreement with the German leaders, Céline remained very sure of his position:

I feel a good friend of Hitler, a good friend of all Germans. I think they are brothers, that they have every reason to be racist. It would give me a lot of trouble if they ever were beaten. I think our real enemy is the Jew and the Freemasons. This war is the war of Jews and Freemasons. It is not ours. It is a crime to require us to bear arms against people of our race, who ask us nothing. It's just to please the ghetto robbers[32].

Finally, Céline clearly recommended the alliance between France and Germany, thus turning himself into one of the first collaborationists: "I want us to make an alliance with

[30] Teşu Solomovici, *Romania iudaica* [Jewish Romania], vol. II, (Bucharest : Teşu, 2001), p. 337. Translation in English done by the author of this article.

[31] Louis-Ferdinand Céline, *L'Ecole des cadavres* [The School of Corpses], p.108. Quotation in French : "Quel est le véritable ennemi du capitalisme ? C'est le fascisme. Le communisme est un truc de Juif, un moyen d'asservir le peuple plus vachement encore, absolument à l'œil. Quel est le véritable ami du peuple ? Le fascisme. Qui a le plus fait pour l'ouvrier ? L'U.R.S.S. ou Hitler ? C'est Hitler. (...) Qui a fait le plus pour le petit commerçant ? C'est pas Thorez, c'est Hitler ! Qui nous préserve de la Guerre ? C'est Hitler ! Les communistes (juifs ou enjuivés), ne pensent qu'à nous envoyer à la bute, à nous faire crever en croisades. Hitler est un bon éleveur de peuples, il est du côté de la Vie, il est soucieux de la vie des peuples, et même de la nôtre. C'est un aryen".

[32] Ibid, p. 151. Quotation in French: "Je me sens très ami d'Hitler, très ami de tous les Allemands, je trouve que ce sont des frères, qu'ils ont bien raison d'être racistes. Ça me ferait énormément de peine si jamais ils étaient battus. Je trouve que nos vrais ennemis c'est les Juifs et les francs-maçons. Que la guerre c'est la guerre des Juifs et des francs-maçons, que c'est pas du tout la nôtre. Que c'est un crime qu'on nous oblige à porter les armes contre des personnes de notre race, qui nous demandent rien, que c'est juste pour faire plaisir aux détrousseurs du ghetto".

Germany and immediately. And, not a small alliance, precarious, to laugh, fragile, palliative! . . . A true alliance, solid, massive, extremely hard! For life! For death! That's how I talk! . . . Together we will control Europe. It is worth the trouble of trying"[33]. This alliance should announce, as Céline advocated, the beginning of a great "Aryan" Europe, a kind of "confederation" based on the union between France and the fascist states of Europe. Céline did not feel much affinity with the countries that strived to defend democracy in Europe.

Even if Céline was not the only collaborationist among French writers, he remains quite harshly criticized for his anti-Semitism and pro-Nazism. In 2011, Frédéric Mitterrand, the French Minister of Culture at the time, took the decision to withdraw Céline from all national celebrations for the year. Many researchers opposed to Frédéric Mitterrand because they considered Céline's pamphlets simply grotesque, just producing an excess of "excentricism". In fact, Céline never worked formally with the Nazi regime, nor did he support the Vichy regime (as compared to Cioran who occupied the position of cultural adviser at Vichy between April and June 1941). It is plausible that Céline embarked on writing his pamphlets to regain the attention of the public, lost after the publication of *Voyage au bout de la nuit*. But, the Jewish genocide (which he was probably not aware at the time he wrote his pamphlets) provoked a turning point in history. We also wonder whether Céline's pamphlets would have been noticed by readers if he had not horribly accused the Jews. Because of his anti-Semitism, Céline nowadays occupies a conspicuous place in French literature.

Regarding Cioran, the philosopher supported the Iron Guard because of his despair to live in a very corrupt country with overwhelming nepotism. In this context, the promise of the Iron Guard to make a national revolution that would restructure the anarchical society seemed the best solution, especially because the movement promised Romania's reconciliation with God. It promised a doctrinal renewal that would come from existing religious frameworks. His commitment proved not to last in the end. Cioran's articles where he treats the historical ineffectiveness of Romania cover only the period between November 1933 and January 1941. The philosopher shared with the Iron Guard the idea of revolution, of dictatorship, of nation, of collectivism and of hate towards Jews. *Schimbarea la față a României* [*The Transfiguration of Romania*] is his manifesto against the liberal regime. At the same time, it shows his confidence in the spirituality of the Iron Guard. In 1933, Cioran confessed his sympathy for the Nazi regime, for fascism, and for Bolshevism. In a letter sent in December 27, 1933 to his colleague of generation, Petre Comarnescu, he criticized his country for its compromises and he considered dictatorship to be the only chance for his country to get out of its secular darkness. He reproached Romania for compromising, and he considered that a dictatorial regime was the only chance for his country to step out of its misery: "In Romania only terror, brutality, and endless anxiety could change something"[34]. Also, in December 1933, Cioran felt exalted by Hitler's movement: "There is no politician today who can inspire in me greater sympathy and admiration than Hitler"[35]. He undoubtedly supported Hitler: "Any man with a minimum of historical understanding must recognize that Hitler was a destiny for

[33] Ibid, p. 211. Quotation in French: Moi, je veux qu'on fasse une alliance avec l'Allemagne et tout de suite, et pas une petite alliance, précaire, pour rire, fragile, palliative ! . . . Une vraie alliance, solide, colossale, à chaux et à sable ! A la vie ! A la mort ! Voilà comme je cause ! . . . Ensemble on commandera l'Europe. Ça vaut bien la peine qu'on essaye".

[34] Emil Cioran, letter to Petre Comarnescu, December 27, 1933, in *Manuscriptum*, volume 29 no. 1–2, 1998.

[35] Emil Cioran, "Impresii din Munchen. Hitler în conştiinţa germană" [Impressions from Munich: Hitler in the German Consciousness], in *Vremea*, no. 346, July 15, 1934

Germany"[36]. He was extremely enthusiastic about the Nazi political order. He supported the involvement of the youth in politics by sending articles to Romanian reviews, where he very clearly manifested his revolutionary feelings. Such articles include "România în fata străinătăţii" [Romania in Front of Strangers], "Impresii din Munchen" [Impressions from Munich], "Hitler în conştiinţa Germana" [Hitler in the German Consciousness], and "Revolta sătuilor" [The Revolt of the Satiated], etc. "What would humanity lose if a few idiots were dead?"[37] he wrote in a letter sent from Germany in August 5, 1934. When he returned back home, Cioran continued to publish articles in the same style. For example, in the article entitled "In preajma dictaturii" [In the Approach of the Dictatorship], Cioran showed that the Iron Guard promoted heroic death, a *desideratum* turned by the philosopher into a notorious goal. Cioran chose the Iron Guard for its irrational character, for the idea of heroism, and for the urge to revolutionize the traditional society, but he realized later on that the Iron Guard was not a completely spiritual movement, as he had thought at the beginning.

Although Cioran supported the Iron Guard in his articles, he refused to enlist and he soon chose the solution of exile: "What shall I do if I stay in Romania? From the moment I cannot get effective integration into the nationalist movement, I have no opportunity in Romania"[38]. After a short episode of exile, he returned to Romania to support the Iron Guard; he thus delivered at Radio Bucharest his famous speech *Profilul interior capitanului al* [The Internal Profile of the Captain], on November 28, 1940, the same day that Nicolae Iorga and Virgil Madgearu[39] were assassinated by the legionaries. Later, he deeply regretted his speech and all totalitarian ideas that he fiercely defended during his youth, things for which he was harshly criticized in the West.

Cioran remains a philosopher who was in love with his contradictory statements but unable to bear the consequences of his assertions. He was an admirer of vivid conjugations of words but nevertheless careful when his own words were turned against him. He always defended himself, writing that his nationalism and militancy came from the desire to do something for an unhappy country, his country of origin that he did not want to see lost. We wonder whether Cioran had a passion for his country or just let himself be attracted to the Legionary Movement because of Nae Ionescu and especially because of the socio-economic context of Romania at the time.

Cioran and Céline hated the democratic regime and encouraged dictatorship so as to put an end to the corruption that affected Europe in the early twentieth century. In Cioran's view:

By giving all citizens the opportunity to participate actively, in a sense, to public life, democracy and its parliamentary system have increased the political pettiness and megalomania of each person. The result is that democracy has revealed a range of political skills, but across the globe, lead to just two or three political geniuses. A great political genius must be by excellence a dominator[40].

[36] Emil Cioran, "Aspecte germane" [German Aspects] in *Vremea*, no. 314, November 19, 1933

[37] Emil Cioran, "Revolta sătuilor" [The Revolt of the Satiated], in *Vremea*, no. 349, August 5, 1934, p. 2

[38] Mircea Handoca (ed.) *Mircea Eliade şi corespondenţii săi* [Mircea Eliade and his correspondents], vol. I, (Bucharest: Minerva, 1993), p. 193.

[39] Nicolae Iorga, known as the greatest Romanian historian. Virgil Madgearu, known as one of the most important Romanian economists, leftist, member of the Romanian Peasant Party, and a notorious anti-fascist.

[40] E. Cioran, *Transfiguration de la Roumanie* [The Transfiguration of Romania], p. 281.

He also writes, "the politician who, in a democracy, deifies money and takes his country for a trampoline, is not a dominator and has no mystical halo. Democracy is too rational and not mystical enough"[41]. Cioran demanded the replacement of the poor destiny of his country with an important international destiny; nevertheless, this replacement could be done only through a mystical revolt, proof of his legionary influence.

Cioran sent to Codreanu a copy of his book *The Transfiguration of Romania*, hoping the captain would love it. Céline also acquiesced to the desire that his publisher Denoël translate it into German (actually it was more a kind of interpretation that a translation). The text participated, with the consent of both the author and the translator, to anti-Semitic propaganda in Germany, but it was not highly acclaimed by the fascist authorities. Codreanu did not find either in Cioran's book the revolutionary accents he needed in order to promote his policy.

We are inclined to think that the decisions of both Céline and Cioran were rather literary gestures. Eager to get noticed, the two agreed to be part of national revolts without knowing where this would exactly lead them to the end.

Judged by history, both regretted their revolutionary impulses. Cioran's invectives were always motivated by the distorted European political context. This was not the case with Céline who hated the Jews, the Americans, the English, and the bourgeois and never got tired of repeating this. Céline's texts present no excuses to those who accuse him. His texts are exhausting because of numerous enumerations and their lack of punctuation. Cioran's texts are harmonious. If we read *The Transfiguration of Romania* or Cioran's political articles, we discover coherent parts of Romanian history, ideas and sources of Cioran's philosophical readings. Céline's pamphlets do not present a unified image of the history of France, just glimpses of it. Above all, they present Céline's rage. In either case, the two writers believed that their respective countries were the most decadent in Europe.

References:

- Batard-Bonucci, M.A., Milza, P. (eds.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste* (1922–1945) [The New Man in Fascist Europe], (Paris : Fayard, 2004)
- Bensoussan Georges, *Histoire de la Shoah* [History of the Holocaust], collection « Que sais-je? » (Paris : Editions Presses universitaires de France, 1996).
- Céline, L.F., "Céline nous parle des juifs" [Céline is taking to us about Jews] in *Notre combat pour la nouvelle France socialiste*, September 4, 1941, as quoted on the site *Mémoire juive et Éducation*
- Céline, L.F., *Bagatelles pour un massacre* [*Trifles for a Massacre*], (Paris : Denoël et Steele, 1937)
- Céline, L.F., *L'École des cadavres* [The School of Corpses], (Paris : Denoël et Steele, 1938)
- Céline, L.F., *Les beaux draps* [Fine Linen], (Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1940)
- Céline, L.F., *Lettres des années noires* 1940 – 1944, [Letters from dark years], (Paris : Berg International, 1994)
- Céline, L.F., Céline, *Lettres* [Letters], collection Bibliothèque de la Pléiade, (Paris : Gallimard, 2009)
- Cioran, E., "Aspecte germane" [German Aspects] in Vremea, no. 314, November 19, 1933

[41] Ibid, p. 295.

- Cioran, E., "Revolta sătuilor" [The Revolt of the Satiated], in *Vremea*, no. 349, August 5, 1934
- Cioran, E., "Impresii din Munchen. Hitler în conştiinţa germană" [Impressions from Munich: Hitler in the German Consciousness], in Vremea, no. 346, July 15, 1934
- Cioran, E., *Œuvres* [Works], (Paris : Gallimard, 1995)
- Cioran, E., letter to Petre Comarnescu, December 27, 1933, in Manuscriptum, volume 29 no. 1–2, 1998
- Cioran, E., *Mon Pays* [My Country], (Bucarest : Humanitas, 2001)
- Cioran, E., *Transfiguration de la Roumanie* [The Transfiguration of Romania], (Paris : L'Herne, 2009)
- Clair, J., *Les Années 1930: La fabrique de "l'Homme nouveau"* [The 1930s: The Making of "The New Man"], (Paris: Gallimard, 2008).
- Codreanu, *Pentru Legionari* [For the Legionaries], vol. I, (Sibiu, Romania : Totul pentru ţară, 1936)
- Drieu la Rochelle, *Journal 1939–1945* [Journal…], (Paris : Gallimard, 1992)
- Handoca, M. (ed.) *Mircea Eliade şi corespondenţii săi* [Mircea Eliade and his correspondents], vol. I, (Bucharest: Minerva, 1993)
- Morand-Deviller, Jacqueline, Jacqueline Morand-Deviller, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline* [Political Ideas of Louis-Ferdinand Céline], (Paris : Ecriture, 2010)
- Mosse, G. L., *Les racines intellectuelles du Troisième Reich: La crise de l'idéologie allemande* [The intellectual roots of the Third Reich: The Crisis of German Ideology], (Paris: Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2006)
- Philippe, A., *Céline entre haine et passion* [Céline between hatred and passion], (Paris : Dualpha, 2002),
- Riding, A., *La vie culturelle à Paris sous l'Occupation. Et la fête continue* [*And the Show Went On: Cultural Life in Nazi-occupied Paris*], translation in French by Gérard Meudal, (Paris : Plon, 2012)
- Rosenberg, A., *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, [The Myth of the 20th Century], (München: Hoheneichen-Verlag, 1943)
- Solomovici, T., *Romania iudaica* [Jewish Romania], vol. II, (Bucharest : Teşu, 2001)
- Schlechta, K., *Le Cas Nietzsche* [Nietzsche's Case], (Paris: Gallimard, 1960) (translation in French by A. Creuroy)
- Viereck, P., *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, (New Brunswick : Transaction Publishers, 2004)
- Vulcănescu, M., *De la Nae Ionescu la Criterion* (From Nae Ionescu to Criterion), (Bucarest : Humanitas, 2003)
- Weck, R., *Journal de guerre. Un diplomate suisse à Bucarest (1939–1945)* [War diary. A Swiss diplomat in Bucharest], (Geneva: SHSR et la Liberté, 2001)
- Yovel Y., *Les juifs selon Hegel et Nietzsche* [Jews according to Hegel and Nietzsche], (Paris : Seuil, 2000)
- Zeletin, St., *Neoliberalismul, studii asupra istoriei şi politicii burgheziei române* [*The Bourgeoisie, its Origin and its Historical Mission*], (Bucharest: Scripta, 1992)

THE AWAKENING AND "A PAIR OF SILK STOCKINGS": A FEMINIST PERSPECTIVE ON MOTHERHOOD AS INSTITUTION*

Maria-Viorica ARNĂUTU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Within the context of American feminist thinking, Kate Chopin (1850-1904) writes 'A Pair of Silk Stockings' (one of her many short stories) and her second – and last – novel The Awakening by focusing on the female self-sacrifice socially imposed as a model for motherly love. This paper analyses the novel from a feminist perspective, revealing the manner in which, in both texts, children reduce the subjectivity of the mother to an object that is meant to guarantee the preservation of their selfhood. The analysis points out that one of the main themes in Chopin's works is the conflict between: personal need and duty, motherhood and selfhood, self-gratification and self-sacrifice. All in all, in the novel and short story, maternity is depicted as a state of self-deprivation when regarded as an institution and, alternatively, as a means of achieving self-realization (through caring for others) when perceived as a relationship.

Keywords: self-sacrifice, selfhood, motherhood, institution, relationship.

The attitude of American writer Kate Chopin (1850-1904) towards her own children is best reflected in the novel *The Awakening* and short stories such as 'A Pair of Silk Stockings'. Chopin loved her youngsters immensely and she made few demands on them while never restraining herself from spoiling them. According to biographer Per Seyersted, she nourished them spiritually with her constant availability and assistance, which is why her children adored her. (Byrd, 1)

Chopin loved children in general due to their lack of sophistication, directness and unconcern for status and wealth. Her love for them inspired the genuineness of her writing and the topics of her stories – topics which often include motherhood and maternal self-sacrifice. (Byrd, 1) Moreover, 'in her works, she depicts children as affecting the lives of adults in many ways: they may pacify, heal, enlighten, comfort and love.' (Byrd, 1)

However, Chopin does also focus on the less enjoyable aspects of motherhood: children also restrict and impose. The short story and the novel provide a glimpse into the lives of a widow and a married woman belonging to a lower and upper middle class, respectively. They struggle with providing financially ('A Pair of Silk Stockings') or emotionally (*The Awakening*) for their children and disregard themselves up to a point when they unexpectedly experience an awakening to their own needs and desires. (Byrd, 3)

'Self-Ownership' and 'Voluntary Motherhood'

By the 1870's, 'self-ownership' had become part and parcel of American feminist thinking and it was often linked to birth control. Women were believed to have the right to decide on the circumstances under which the sexual act should be performed and could also determine when to become pregnant. Therefore, women had gained the right to derive pleasure from the sexual act and to choose if and when they wanted to have children. This new mentality led to the coining of the 'voluntary motherhood' concept which referred to women's right to choose when to become pregnant. (Stange, 123)

According to social historian Linda Gordon, by the mid 1870's, the concept of 'voluntary motherhood' was already shared by the entire feminist community. Writing in 1881, reformer Dido Lewis argues that 'voluntary motherhood'/'self-ownership' had gradually expanded to include female autonomy – a woman's right to be her own person. (Stange, 123) It also reflected 'commitment to the sexualization of female identity' and it placed motherhood at the core of female sexuality. Thus, motherhood became central to the 'possession of the self'. 'The possession of this sexualized self through self-ownership amounts to the exercise of a right to alienate' (confirmed by a right to withhold in a sexual market in which man makes the demands and the woman supplies). 'Feminists' opposition to birth control technology reflects a commitment to this market: underlying the construction of female selfhood is the ideology of women's sexual value exchange.' (Stange, 123) In *The Awakening*, the depiction and treatment of self-ownership reflects this ideology of women's value in exchange as well as the notions of female selfhood that were contemporary to Chopin. (Stange, 124)

All in all, within feminist vocabulary, 'voluntary motherhood' refers to the fact that women's service as mothers entitles them to self-ownership. They can either refuse or willingly accept motherhood or sexual relations with their husbands. Therefore, 'voluntary motherhood' is a type of 'self-ownership' concerned only with birth control and no other kind of freedom available to women. In *The Awakening*, Edna borrows not only the rhetoric of 'voluntary motherhood', but also that of 'self-ownership' with all the possible rights and freedoms that it entails. (Stange, 121-2) She does so especially when she vows that she will never again belong to another than herself: (Chopin, 118)

Conditions would some way adjust themselves, she felt; but whatever came, she had resolved never again to belong to another than herself.

In the second half of the nineteenth century, 'self-ownership' does not only refer to a wife's right to refuse marital sex, although this seemed to be the key to female autonomy. The concept was first popularized by Lucinda Chandler in the 1840's and promoted by feminists who followed her and took up the practice of self-ownership. The term refers to a set of rights by means of which a woman can gain control over her own person and can, subsequently, become independent of the will and desires of her spouse. (Stange, 123)

Edna's social role as Léonce's wife has converted her into marital property, which is why she attempts to discover a self that she might possess. However, Edna is quite limited in her aspiration to self-ownership. (Stange, 121-2) She 'claims title to a self that exists only in relation to her status as the property of others.' (Stange, 122) As a result of the fact that she perceives selfhood in such limited terms, she ends up claiming the most extreme right to self-ownership: withholding from motherhood by withholding from life. Self-ownership includes ownership of sexual value and Edna decides that the only way she can become the owner of her sexual value is by completely freeing herself from all other possible owners through the act of suicide. Therefore, by the end of the novel, Edna becomes aware of the fact that self-sovereignty is the existential right of women and life itself is not more precious than this right which allows a woman to be an individual. According to Elizabeth Cady Stanton, self-sovereignty denotes sexual self-determination and mothers or potential mothers can have a special type of self-sovereignty which consists of withholding from motherhood. It is precisely this type of self-sovereignty that Edna seeks to achieve, realizing that it is the most fulfilling kind of self-ownership to which women are entitled by birth. (Stange, 135)

The Conflict between Motherhood and Selfhood

Edna confesses to Madame Ratignolle that she would give up the unessential (financial prosperity and material goods) and even her own life, but she would not sacrifice her identity for her children's sake: (Chopin, 73)

"I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself."

As a result, Madame Ratignolle regards Edna's attitude towards her children as unnatural and bizarre. Moreover, Edna's husband realizes that he is dissatisfied with his wife's failure of being a dutiful mother: (Chopin, 16)

It would have been a difficult matter for Mr. Pontellier to define to his own satisfaction or anyone else's wherein his wife failed in her duty toward their children. It was something which he felt rather than perceived […] In short, Mrs. Pontellier was not a mother-woman. The mother-women seemed to prevail that summer at Grand Isle. […] They were women who idolized their children, worshipped their husbands and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels.

As the novel itself, Edna is not a mother-woman. She does not idolize her children or worship her husband. She perceives motherhood as an institution rather than a relationship. She teaches her children to be self-sufficient and never form a dysfunctional bond with their parents thus asserting that the mother and her child are two separate beings. Their identities do not coincide because the mother cannot sacrifice her sense of self for her child's sake and the offspring should never rely on the mother for the preservation of selfhood. The protagonist does not share the same view as her friend – Adèle Ratignolle – who advises Edna to remember the institution of motherhood by pleading with her to think of the children before doing something radical for herself: 'Think of the children, Edna. Oh think of the children!' (Chopin, 165)

However, Edna believes in her right to authentic identity and states that the mother/wife woman role cannot compensate for the lack of individuality that others attempt to impose on her. A metaphor of Edna's journey toward selfness (that has to be completed with no support from someone else) is provided by the scene in which she learns how to swim and is compared to a motherless infant who learns how to walk: (Chopin, 42-3)

Edna had attempted all summer to learn to swim. […] A certain ungovernable dread hung about her when in the water, unless there was a hand near by that might reach out and reassure her. […] But that night she was like the little tottering, stumbling, clutching child, who of a sudden realizes its powers, and walks for the first time alone, boldly and with over-confidence. She could have shouted for joy. She did shout for joy.

In *Powers of Horror*, feminist analyst Julia Kristeva asserts that, to children, mothers often become the other subjects (the objects that guarantee their individuality and well-being). Therefore, from the child's and husband's viewpoint, the mother is an object and her subjectivity is reduced to being the guarantor of the offspring's subjectivity rather than being acknowledged as the center of a distinct subjectivity. (Worton, Kindle Locations 3720-7) This is what Edna experiences as she begins to feel overwhelmed by her family's attempt to possess her body and mind: (Chopin, 172-3)

She thought of Leonce and the children. They were a part of her life. […] But they need not have thought that they could possess her, body and soul. […] He did not know; he did not understand. He would never understand.

'That the care of children can be not only a great joy but also a great limitation on a woman's freedom is obvious in "A Pair of Silk Stockings" ' as well. (Byrd, 3) In this short story, Chopin manages to brilliantly depict the contrast between the temporary and selfish freedom (that Mrs. Sommers experiences when she spends all money on herself) and the dutiful and constant care (for her children) that she displays at the beginning of the story.

Therefore, the authoress proves capable of great human insight by portraying a paradox of human existence and of motherhood in particular. (Byrd, 3)

When Mrs. Sommers unexpectedly receives fifteen dollars, she proves quite eager to please her own children and satisfy their needs. As a result, she makes plans on ways to spend the money on what her children would benefit from the most. She is portrayed as an organized lady who would never act on impulse or make an error of judgment. However, her behavior throughout the story sheds light on her repressed needs and wishes that take control of her actions and dominate her personality which shirks reason and surrenders to pleasure. A moment of unplanned weakness is sufficient to allow the subconscious part of her psyche (the 'id') to fully manifest itself in the form of selfish acts of self-gratification. (Byrd, 3)

As she usually never 'thinks of anything beyond her immediate life as a mother and a martyr', Mrs. Sommers is in the habit of sacrificing herself to the extent of depriving herself of the minimum amount of necessary nutrition and of any time dedicated to her own personal needs. Since all requirements that would maintain her healthy and content are disregarded on a daily basis, Mrs. Sommers enters a state of detachment from her own body and existence which leads to automatic behavior that is no longer driven by any motivation other than the preservation of the children's well-being: (Chopin, 211)

She had no time— no second of time to devote to the past. The needs of the present absorbed her every faculty. A vision of the future like some dim, gaunt monster sometimes appalled her, but luckily to-morrow never comes.

It is precisely this state of performing domestic tasks in an automatic mode that allows for a triggering experience (the touch of smooth silk) to change the course of the events that she had so carefully planned for several days in a row. (Byrd, 3)

On the designated shopping day, Mrs. Sommers commits an unforeseen mistake: she forgets to feed herself in order to provide her own body with the required strength and energy that would keep her focused on the task at hand: (Chopin, 211-2)

But that day she was a little faint and tired. She had swallowed a light luncheon— no! when she came to think of it, between getting the children fed and the place righted, and preparing herself for the shopping bout, she had actually forgotten to eat any luncheon at all!

The reader is made aware of the fact that bargains (to which the protagonist is accustomed) can only be carried out by means of perseverance and assertiveness. As a result, despite all of her previously designed plans, Mrs. Sommers is not fully prepared for dealing with an exhausting 'ritual' of bargaining and this small flaw in her plan crushes her will and proves to her (as well as to all readers) that the self-sacrificing behavior of a mother is not an inborn attitude but rather a socially instilled/imposed one. (Byrd, 3) Once Mrs. Sommers's own desires surface while the defenses of the ego and super-ego are weakened (and the conscious censorship can no longer keep the 'id' in check), the maternal instincts are reduced to the same silence to which the heroine's own self-preservation instincts were previously reduced. (Chopin, 212)

She wore no gloves. By degrees she grew aware that her hand had encountered something very soothing, very pleasant to touch. She looked down to see that her hand lay upon a pile of silk stockings. A placard near by announced that they had been reduced in price from two dollars and fifty cents to one dollar and ninety-eight cents; and a young girl who stood behind the counter asked her if she wished to examine their line of silk hosiery. She smiled, just as if she had been asked to inspect a tiara of diamonds with the ultimate view of purchasing it. But she went on feeling the soft, sheeny luxurious things— with both hands now, holding them up to see them glisten, and to feel them glide serpent-like through her fingers.

The responsible and the self-gratifying sides to a woman's personality will always be in conflict as long as the former requires self-sacrifice. (Byrd, 4) The following scenes are suggestive of the fact that the motherly and responsible self cannot coexist with the self-pleasing one: (Chopin, 213)

How good was the touch of the raw silk to her flesh! She felt like lying back in the cushioned chair and reveling for a while in the luxury of it. She did for a little while. Then she replaced her shoes, rolled the cotton stockings together and thrust them into her bag. After doing this she crossed straight over to the shoe department and took her seat to be fitted.

The inner delicacy, expensive tastes and quiet distinction that the protagonist displays during her shopping spree are proof of the fact that she has not completely settled into the impoverished widow lifestyle imposed on her by unfortunate circumstances. When she escapes the needs and wants of her family, Mrs. Sommers can achieve self-discovery and can reiterate the ease of her former life. This is particularly evident when she acquires two magazines of the kind that she used to read before getting married. (Byrd, 4)

Up to the end of the splurging experience, the protagonist is fully transformed into a proudly sophisticated woman whose stateliness is acknowledged by the waiter that bows before her: '[She] left an extra coin on his tray, whereupon he bowed before her as before a princess of royal blood.' (Chopin, 215)

At the end of the day, the exalting experience of attending the theater is made possible only by the total forgetfulness which engulfs all of Mrs. Sommers' senses to the extent to which all responsibilities and duties are completely forsaken. (Byrd, 4) 'Motherhood has deprived Mrs. Sommers of her true self, her identity.' (Byrd, 4) It is not only the luxuries that she misses, it is her right to be an individual and not a subject dedicated to the needs and wishes of others: (Chopin, 215)

A man with keen eyes, who sat opposite to her, seemed to like the study of her small, pale face. It puzzled him to decipher what he saw there. In truth, he saw nothing-unless he were wizard enough to detect a poignant wish, a powerful longing that the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever.

In *Of Woman Born*, Adrienne Rich states the difference between motherhood as an institution and motherhood as a series of individual practices. The type of motherhood by which Edna feels imprisoned is only depicted in its institutional dimension. She realizes her position in the universe and understands that she is in a relationship not only with the world but also with herself. (Worton, Kindle Locations 3283-8) As a result, she becomes aware of the fact that she needs to relate to others as an individual and acquire a sense of identity that would enable her to achieve selfness in relation to others: (Chopin, 23-4)

In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her. […] The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation. Even as a child she had lived her own small life all within herself. At a very early period she had apprehended instinctively the dual life— that outward existence which conforms, the inward life which questions.

Chopin's female protagonists are not rebels against materialism or patriarchal oppression. They are truth seekers that start a journey towards a greater sense of self after having experienced a spiritual awakening and the desire to be regarded as individuals.

(Worton, Kindle Location 3198) Edna likes money as much as the other female characters in the novel and she accepts it from her husband: (Chopin, 14)

Mr. Pontellier gave his wife half of the money which he had brought away from Klein's hotel the evening before. She liked money as well as most women, and accepted it with no little satisfaction.

Similarly, in 'A Pair of Silk Stockings', Mrs. Sommers knows the use of bargains and does not rebel against materialism: 'Mrs. Sommers was one who knew the value of bargains; She had seen some […] veritable bargains in the shop windows.' (Chopin, 211)

She actually enjoys making plans about spending money and she feels pampered when she starts buying items that she does not usually afford: (Chopin, 211-3)

For a day or two she walked about apparently in a dreamy state, but really absorbed in speculation and calculation. She did not wish to act hastily, to do anything she might afterward regret. But it was during the still hours of the night when she lay awake revolving plans in her mind that she seemed to see her way clearly toward a proper and judicious use of the money.

She held back her skirts and turned her feet one way and her head another way as she glanced down at the polished, pointed-tipped boots. Her foot and ankle looked very pretty. She could not realize that they belonged to her and were a part of herself. She wanted an excellent and stylish fit, she told the young fellow who served her, and she did not mind the difference of a dollar or two more in the price so long as she got what she desired.

Mrs. Sommers does not rebel against materialism or patriarchal oppression as it may initially seem. Similarly to Edna, she rebels against the institution of motherhood and the constraints that are imposed on women by means of social institutions (such as marriage) in general. As she prepares to return home, Mrs. Sommers realizes that her house is not a place in which she feels at home. She wishes that the cable car would go on with her forever and never stop. She wants her favorite day to never end. (Worton, Kindle Location 3198) She, therefore, becomes aware of the fact that being the 'spirit of the home' cannot compensate for selfness (for a well-established sense of self): (Chopin, 215-6)

A man with keen eyes, who sat opposite to her, seemed to like the study of her small, pale face. It puzzled him to decipher what he saw there. In truth, he saw nothing-unless he were wizard enough to detect a poignant wish, a powerful longing that the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever.

In a similar way, Edna feels oppressed in a society in which women are not treated as individuals but rather as property belonging to their husbands and children. The second wave of feminism that was best represented by Betty Friedan's critique of the patriarchal family (in 'The Feminine Mystique') focused on the general discontent of the average housewife. Friedan's assertions mirror the argument of Chopin's 1899 novel (*The Awakening*) in which the heroine is awakened to feminist consciousness by several experiences in her life and realizes her status as property rather than person within her own family. (Killeen, 145)

All in all, both Mrs. Sommers and Edna realize that motherhood cannot replace selfhood and, subsequently, they start on a quest for a greater sense of self after having experienced a spiritual awakening. (Worton, Kindle Location 3198)

The Awakening of the Mother to Individuality

Without any financial or moral support, Mrs. Sommers remains faithful to her social role as a poor and genteel mother until she 'experiences an awakening of her sensuous self during her shopping spree.' (Byrd, 3) The background information provided at the beginning

of the story suggests that Mrs. Sommers was born into a higher social class but married into a lower one or was simply impoverished by the misfortune of losing her wealthy husband along with the inheritance she should have received. The circumstances that led to her current financial situation point to the fact that all the deprivations and restrictions imposed on her by motherhood and by her recent social status (as a poor widow) are probably experienced as overwhelmingly unnatural and frustrating on account of the constant comparison with the former and better standard of living that she enjoyed when she was younger. (Byrd, 3)

The trigger to the protagonist's awakening consists in a pair of silk stockings that lure the protagonist into purchasing the first item that is not on her carefully conceived list. The snake imagery associated with the temptation scene suggests the awakening of a sensuous and desirous side of a young female who has been repressing this part of herself: The esthetic and sensitive self of Mrs. Sommers is awakened by a simple touch – an experience that appeals to her senses instead of her reason. Moreover, the moment the protagonist changes into her new black silk stockings, a transformation takes place and the former self of the higher social classes (to which Mrs. Sommers was born) takes over the entire personality while the maternal side of the heroine becomes dormant. (Byrd, 3)

In her current life, there is no space and no time for the genuine self of Mrs. Sommers. She has sacrificed her individuality and identity to 'the demands of mothering and financial responsibilities.' 'Feeling free, she now senses her own beauty, but can hardly recognize her foot and ankle as belonging to her since it was so long ago that she even observed or considered her body.' (Byrd, 3) Therefore, the spiritual awakening that Mrs. Sommers experiences (during her free afternoon) is not only a discovery of the self but also a rediscovery of her own body which has been entrapped and enslaved by domestic labor that has alienated her genuine physical potential. (Byrd, 4)

Similarly, in the novel, the focus is on Edna's awakening which takes place when the female protagonist experiences a self-discovery achieved by means of the assessment of her own body and sexuality. Her duty as wife and mother (which consists of childbirth, raising her children and keeping her husband satisfied with her domestic work) results in frustration and rebellion against the oppressive system in which her physical body is exploited and her sense of self is continuously reduced in favor of that of her spouse or offspring.

Conclusions

In both texts, the female protagonist is a white, urban, middle/lower-class woman who has become isolated from the politics of choice and feels trapped within the household sphere. Despite the fact that, through her works, Chopin managed to address a few feminist issues that were particularly relevant at the end of the nineteenth century, many feminist re-readings focused on criticizing the exclusion of divergent versions of female experience which should include the struggle of female servants and women of color and not only the discontent of the average white (lower) middle-class housewife. (Killeen, 145)

Although *The Awakening* and 'A Pair of Silk Stockings' provide only an Anglo-American version of leap into individuality, they are still quite enlightening in terms of social problems that women were confronted with at 'fin de siècle.' Moreover, by offering a limited perspective on women's issues at the end of the nineteenth century, the authoress achieved an even more accurate portrayal of the social status of a certain category of American women due to the fact that she was able to focus on all the important details and did not offer only an overview of the economic and social conditions of the targeted class of women. (Killeen, 145)

Bibliography

Byrd, Linda J. *Maternal Influence and Children in Kate Chopin's Short Fiction*. http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/pdf/Byrd.pdf. Ph.D. 2000.

Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Short Stories*. New York: Bantam Classics. Kindle Edition, 2006.

Killeen, Jarlath. 'Mother and Child: Realism, Maternity, and Catholicism in Kate Chopin's *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*. Edited by H. Bloom. Landisville: Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011.

Stange, Margit. 'Exchange Value and the Female Self in *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*. Edited by H. Bloom. Landisville: Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011.

Worton, Michael. 'Reading Kate Chopin through Contemporary French Feminist Theory' in The *Cambridge Companion to Kate Chopin*. Edited by J. Beer. New York: Cambridge University Press. Kindle Edition.

***This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.**

PAUL GOMA. *ADAMEVA*: L'UNIVERS PITTORESQUE DE LA FEMME

Mariana PASINCOVSCHI
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Being a part of a large study, the text aims to explore the picturesque world of woman in a period when the Romanian society was paralysed in its deepest structures. Described in hard tones of violent and dramatic contrasts that took place in Lăteşti during the compulsory residence, the book depicts (thanks to between times and not only) an idyllic and paradisiacal space, emerged from the depraved society. Both activated by the instinct of life and that of death, the story brings out two contrasting images that enhance its momentum. Moreover, starting from the exemplification of some perceptions of the woman, the artist succeeds, through the regularity of the rhythm, the symmetry and the repetition of architectural forms, to neutralize the usual provisions and feelings of the recipient and to translate him into a higher reality, visible, pure and autonomous. For he has the amazing ability to extract and shape, from uniform cloaca, the rough and primitive beauty of the female image as a copy of the one outgoing from the hands of the Creator. Transferring items from her to him and vice versa reveals significant changes in the registry of artistic means and in its coverage of the social area. For, if one of the portraits intends to evoke the particular state of the Unknown woman, its resumption from the end of the description evokes the general condition of the woman in a general impoverished Romania. Shrouded in wonder and pity, it stirs the depths through a language of the sight, from soul to soul, the only one able to cover the nakedness of hard times and make a sustainable work out of a ephemeral vision.

Keywords: Paul Goma, Ademeva, Lăteşti, house arrest, paradisiacal universe.

Comme son départ de la maison est l'événement crucial de l'existence de Paul Goma, dont les principes seront de retour de façon obsessionnelle et nostalgique durant toute sa vie, incapable d'y retourner, le narrateur trouve un substitut dans la femme. Symbole de la perfection, de la maison et du retour aux origines, la femme, comme la création, est un art : elle crée la vie. Pour la servir, en intensifiant son existence à travers l'écriture, l'auteur peint plusieurs portraits dans lesquels il se reflète avec la patience et l'enthousiasme de l'œil qui transforme une vision éphémère dans un œuvre durable. Conçue comme une simple description, l'exposition se développe : elle se veut, en outre, de plus en plus vaste – « je sens tout un roman à venir et pas seulement un épisode des souvenirs de mon enfance heureuse » – , puisque rien ne suffit plus quand on parle de la représentation de l'objet adoré. Mais quand ce qui le constitue est, en plus, une femme, le fil même de la narration est détourné vers le temps fabuleux de l'origine, *in illo tempore*.

Donc, comme la femme représente un symbole de la maison, sa référence est en concordance avec la récupération de l'espace très convoité qu'il obtient une fois avec la « possession » de la femme. Mais c'est une « possession » sans possession, car elle se réalise en soi-même au niveau de la création : « 'Je ne l'ai pas fait express, mais je me suis trouvé : dans cet espace, à cette époque – à Lăteşti – j'ai réuni les femmes avec qui je n'avais pas couché : elles ne l'ont pas voulu, je ne le voulais pas, finalement elles se sont fâchées, définitivement…'. [...] Je re-répondais: 'Celles-ci, en les écrivant, je les ai connu dans ma tente – elles – parce que la fiction, elle est plus réelle que la réalité réaliste, n'est-ce pas…' »

(Goma 2008 : 121). Seulement de cette façon – à travers *elle* – *il* peut récupérer ses origines et retrouver son identité. En même temps, fasciné par l'unité primordiale d'avant le péché, Paul Goma réunit, par les deux moitiés du cercle, les deux entités de l'être humain. De cette façon, il peut dire, en accord avec Hofmannsthal, et malgré le fait que la mort lui a toujours été familière, que « celui qui connaît le pouvoir du cercle n'a plus peur de la mort ». Ou, par consentement avec Rilke : « J'aime quand le cercle se referme, quand une chose en rencontre une autre… Rien n'est plus sage que le cercle… L'anneau est riche par sa fermeture ».

Il y a, d'ailleurs, dans tout le texte, plusieurs perceptions de la femme. D'une part, et à première vue, on voit le stéréotype de la femme généré par le système. Il y a aussi, une façon à elle d'être en « réalité » et, d'autre part, une façon de voir du narrateur et, bien sûr, une façon de *la faire être*.

Pour ce qui este de la première catégorie, il faut mentionner que, le plus souvent, la femme prend l'image en fonction de la manière dont elle est traitée, selon le principe : « si je la touchais avec une fleur, elle se transformerait en fleur ». Et comme le système « manque de fleurs », la femme n'a qu'à se transformer en cloche : battue et rouillée, enchaînée et tirée par les ailes, piétinée et drainée de sève, elle conserve son glas par un mystère qui donne la chair de poule, l'écho virginal des débuts. Activé par l'instinct de la vie, aussi bien que par celui de la mort, le récit met ainsi en évidence deux images contrastées qui le rendent encore plus dynamique.

En ce qui concerne les derniers aspects soulevées, nous devons souligner qu'entre *comme elle est* et *comme je la fais être* se trouve l'essence même de l'homme d'art. En ce sens, Maurice Blanchot note avec raison : « L'écrivain est attiré, l'artiste est demandé pas directement par l'œuvre, mais par sa recherche, par le mouvement qui y conduit, par la proximité de ce qui rend l'œuvre possible: l'art, la littérature et ce qui se cache derrière ces deux mots » (Blanchot 1980 : 277). Il en résulte, en fait, un espace idyllique et paradisiaque qui ressort du milieu d'une société dépravée. Essayons de sondez ses profondeurs, en fixant notre attention surtout sur les femmes qui y sont passées.

Et comme la Bessarabie avec ses plaines ne pourrait être mieux représentée que par la bouche d'une Bessarabienne, l'auteur donne la parole à Maia. Pleine de vie, spontanée, enfantine et imprévisible en tout, avec une ouverture de l'esprit et du corps, toujours disponible pour tous, Maia vibre, paradoxalement, à travers - et avec - chaque page de candeur. Ce n'est pas par son statut, mais surtout par la magie du langage. Car Maia est le langage même et son ouverture vocalique en est si captivante qu'elle éclipse l'autre, la vraie, en chair et en os. Empêchée de se produire, la proximité demande de la plasticité, de l'expressivité, du naturel et de l'humour, avec une fonction de sensibilisation qui aborde tous les sens.

Manifestation *verbale* de la beauté absolue, Maia réalise, comme la poésie, son essence véritable dans la musique. Dans la musicalité de la parole. Et par une partition retentissant avec l'habileté d'un artiste mémorable dans la symphonie du coucher ou du lever du soleil. Mais laissons-la parler : « Le lendemain à l'aube, quand je pensais comment réparer l'imbécilité de la veille, qui voyais-je battre à ma fenêtre gelée? Maia. Cette fille savait comment frapper à la fenêtre le matin, à l'aube; tu pouvais l'entendre même si tu étais mort! Je me précipitai pour déverrouiller, pour ouvrir, elle se précipita pour me donner un baiser froid sur la bouche. Je pensai que cette fois je ne la laissais plus aller comme elle était venu : je la pris dans mes bras, je l'emmenai dans la maison, je la couchai sur le lit dans son manteau, je me préparai à la percer – Maia :

« Mais p'quoi…? »

Elle le dit doucement, délicieusement, musicalement – c'est ça qui me dérouta. Peut-être qu'elle se rendit compte, elle commença à me caresser, à me donner des baisers – mais maintenant c'était moi qui ne voulait plus, c'était mon tour de:

« Mais p'quoi…? », je le chantais comme un « Non! » déterminé.

Nous nous tourmentâmes pendant une semaine environ. Parfois elle venait deux fois par jour et quittait après minuit; nous nous embrassions, nous nous donnions des baisers, nous roulions par terre – mais quand nous étions presque là, elle me coupait le fil de la vie avec son *Mais p'quoi* et fini : j'étais mort » (Goma 2008: 112).

Bien que surprise au mauvais moment avec l'autre, découverte qu'elle en fait une habitude et ce n'est pas la première infraction, l'attitude de Maia reste inchangée. Plus encore, elle accable par son sincérité et innocence. Elle ne présente aucun signe de remords et ne crois pas qu'elle ait tort : elle est seulement « restée assise » avec eux, car elle aime s'asseoir, chose insignifiante par rapport à ce qu'elle ressent pour son bienaimé pour qui – et par le refus de qui – elle s'est « préservée » pour la nuit de noces. Tout en essayant de convaincre, le langage devient de plus en plus excitant – qualité imprégnée à l'ensemble du texte, en laissant la place au charme féminin qui se développe et s'entrelace.

En ayant atteint le sommet, les gestes de la fille sont complétées par la longue jouissance des voyelles et immobilisent le lecteur, aussi bien que le narrateur, dans un enchaînement horizontal conçu pour arrêter le temps. Et tout cela sur les arrangements d'un fond vif et ludique qui peut être détourné le plus facilement vers la littérarité : « À peine l'aube se dessinât dans le ciel, que j'entendis: Toc-toc-toc!, dans ma fenêtre (celle ge-e-e-lée). Je courus lui déverrouiller. Maia, comme une fleur :

« Mais p'quoi t'as pas ouvert plus vite? » […]

« Tu m'embraaaasses pas? » dit-elle étonnée, en observant la première dérogation du programme. « Tu fermes pas la pooorte? Mais p'quoi? », se choyait-elle. […] […] « Main froide, âme chaude… »

« C'est comme ça que vous dites au corps : âme, à Soroca? » dis-je finalement. Maia éclata de rire. « Tu offrais ton âme à Gelu, l'autre jour? C'est à cause de ton âme qu'on voyait ton cul nu? »

« Puis quoi, la nôtre ne s'use pas comme la vôtre… ». Elle pouffa de rire, colla ses tétons contre ma nuque, se détacha : « 'Garde-moi : tu m'aiiiimes? » – elle allongeait les sons comme si elle les transformait en doigts – avec lesquels elle frappait à la fenêtre. […]

« Les autres filles m'ont dit que t'aimes l'âme de fille – t'veux que je t'la mooontre? Qu'est-ce que tu m'donnes si je t'la mooontre? »

« Je vais t'montrer la mienne », dis-je.

« Aïe! », Maia couvrit ses tétons. « Fais pas ça! L'âme d'garçons est très laide, faut pas l'montrer, faut l'donner avec les yeux fermés. Mais chez nous, les filles… Regarde ça! ». Elle glissa son slip, le jeta par dessus son épaule sur le lit, glissa ses deux mains sur le ventre, caressa deux ou trois fois, de haut en bas, la laine noire de brebis, puis, en écartant ses genoux, s'aida avec ses mains : « Regarde quelle beeeelle âme… ».

J'avalai ma salive, en essayant de m'échapper d'entre ses cuisses. Pour réussir, je dis ce que me traversa l'esprit :

« C'est cette âme que tu as montré à Gelu? Et à Costin? Et à Relu? Et au sous-ingénieur Străchinăchescu? »

« Mais qu'est-ce que tu dis! » dit-elle offensée. « Seulement à toi. Avec eux, je suis juste restée assise, car j'aime m'asseoir – mais montrer l'âme, seulement à toi. Car toi, t'es des nôtres et t'veux m'marier… » (Ibid : 114-115).

On peut voir qu'en moyennant un système de comportements tels que des sons, des mots, des gestes et des formes, l'artiste provoque chez le lecteur, par la suggestion mimétique, des changements analogues de son état. Il réussit, à l'aide de la régularité du rythme, de la symétrie et de la répétition des formes architecturales, à neutraliser les dispositions et les sentiments habituels du destinataire et à le transposer dans une réalité supérieure, une réalité visible, pure et autonome. Car il fait la transition d'un langage prosaïque, logique et

représentatif (transitif) à un langage de présentatif (intransitif), propre à celui poétique. Si dans la prose, selon les exégètes avisés, le mot a une simple « valeur d'échange » et disparaît dès qu'il acquiert une signification (la prose ne possède « que la fonction transitive d'un système de signaux »), le mot poétique, au contraire, est en corrélation étroite avec sa signification, il a une valeur intrinsèque et peut être comparé à une formule magique avec ces termes qui « nous poussent à *devenir*, plutôt que de nous aider à *connaitre* » (Morpurgo-Tagliabue 1976 : 230).

Sans se contenter de leur propre écriture et en profitant de la pause respiratoire offerte par « le ralentissement du train », l'auteur parle du doute et du mécontentement qu'il manifeste pour ce qui « ressort de sa plume verbale ». Insuffisantes encore pour pouvoir être converties en une généralisation, ces réflexions assiégeront les pages qui suivent avec la ténacité d'un programme visant à révéler les subterfuges de l'art de l'écriture. Il s'agit, d'ailleurs, d'une confession de foi littéraire qui évolue autour des questions clés comme « Qu'est-ce qu'écrire » ou « L'écriture que signifie-t-elle pour moi ». Comme nous ne nous proposons pas d'épuiser ces aspects que dans le consensus évolutif et architectonique de l'ouvrage, nous restons, pour l'instant, dans la zone de *roman*, où l'auteur invite l'Inconnue sur la scène.

Ce qui apparaît lors d'une première lecture est que si Maia est partout visible, l'Inconnue demande, comme l'indique son nom même, un mystère, en accord avec le mystère féminin universel. Dépourvue de toute identité, elle se transforme en une métaphore obsédante de la réflexion permanente à l'aide de laquelle elle n'offre pas une image de soi, mais, surtout, une image synthétique de Lăteşti, aussi bien qu'une image du narrateur lui-même. Il en ressort, ainsi, au moins trois couches ontologiques, significatives selon l'ordre de leur exposition : la couche culturelle, celle historique et celle identitaire. En outre, en réussissant de combiner les extrêmes : cruauté et gentillesse, vie et mort, instant et éternité, Paul Goma combine, à la manière de Proust, cet *alors* du passé (le plan infernal) avec cet *ici* du présent (le plan paradisiaque) comme deux *maintenant* prédestinés à se superposer. Présentés conjointement avec le changement des accents et des attitudes, avec différents glissements temporels et nuances de l'optatif, ils représentent un monde fidèle au plan infernal pour construire sur sa fondation, grâce à l'ascension et la libération, un monde correspondant au premier. Par conséquent, le mérite de l'auteur réside dans la capacité de sensibiliser poétiquement le récepteur par l'harmonisation des aspects qui, généralement, s'excluent et par leur investissement avec des attributs sacramentels. Plus que cela, il a l'incroyable capacité à extraire et modeler, à partir du cloaque de l'uniformité, la beauté rude et primitive de l'image de la femme comme une copie de celle sortie des mains du Créateur. Car l'expérience et la réflexion seront pour lui ce qu'est le ciseau dans les mains d'un sculpteur : « Laissez-moi vous dire comment ça a été, comment j'aurais voulu que ça soit, comment je veux maintenant que j'aurais voulu que ça ait été alors :

Cet été là, je ne fus pas obligé de travailler à la ferme. Mes parents, convaincus qu'une fois sorti de ma résidence obligatoire, je choisirais un autre sort (autre que les lettres), me promirent que, cet été là, ils m'aideraient « en tout » : rester à la maison et étudier la musique. Je partageais mon temps entre les exercices d'harmonie, la course, le contrepoint (à la maison), les cours de piano avec Mme Bratu et le potager et le jardin des fleurs. À quatre heures dans l'après-midi, c'était le Temps de la Poste. […]

J'ai aussi écrit : chez nous, à Lăteşti, le Bureau de Poste n'était pas juste le lieu où arrivait le courrier, […], c'était aussi le Corso, le Café Central (sans café, bien sûr). […] C'était l'endroit vide ouvert aux vents de Bărăgan entre le côté droit de la Coopérative et celui gauche du Bureau de Milice – et, plus en retrait, le Tertre de la Simandre – c'était ce qui avait manqué aux gens depuis 1947 : un endroit libre où ils pouvaient se réunir librement, parler librement ou se taire (librement); bavarder, rire, échanger des informations, raconter des

histoires avec des femmes, même des blagues politiques! Et si, en plus, Ionica, le facteur, apportait des lettres avec de bonnes nouvelles et des colis avec de bonnes choses, alors le paradis descendait sur la terre de la rive gauche de Borcea, chez nous, à Lăteşti » (Goma 2008 : 117).

C'est dans cette atmosphère rustique, resté jusqu'à la fin au Bureau de Poste, à *l'Agora de Lăteşti*, que le narrateur voit l'Inconnue. Et si les vêtements pauvres, presque misérables, ne peuvent pas être un critère de discrimination dans un village de « pauvres et appauvris », la femme frappe notamment par sa tenue située à la limite de l'imaginaire et du supportable : « elle portait des pantoufles en tissu peints à l'encre bleue et avec des semelles faites à partir d'une couverture militaire.

Et surtout, surtout... Sans avec.

[…] L'absence était encore plus… présente en plein soleil qu'en contre-jour : il y manquait le relief de l'élastique ou du bord supérieur, de la ceinture; en suivant la courbe de ses cuisses, ses fesses » (ibid : 120). Déterminé à mettre ses impressions sur le papier sous forme d'une lettre dans laquelle le narrateur chante son amour ardent dans un espace qui menace la fascination : la fascination du regard liée à la présence neutre, impersonnelle, à l'Égo indéterminé, à l'immense Quelqu'un sans figure, aussi bien que, par détermination extrême, à la *figure* de ce Quelqu'un qui l'écoute et le comprend. C'est, d'ailleurs, une double fascination à la fois pour elle, la femme au regard lointain, et pour celle de l'au-delà d'elle, plus vraie que vraie, transformée en un vocable écrit et exalté jusqu'à l'affirmation unique du début. En fait, et l'auteur ne tarde pas à l'anticiper, elle symbolise l'expression la plus appropriée de la création, la joie artistique qui précède et réalise (imparfaitement) le processus de la création même[1] : « Alors nous avons eu le premier signal : on peut faire à travers l'écriture pas juste un autre monde, mais le monde, dès le début.

J'ai eu la chance de ne pas avoir eu clairement le message: je pouvais lui écrire comme si je lui écrivais des lettres à envoyer. Maintenant, je savais quoi faire dans la vie : faire vraiment, vraiment vivre. J'étais accablé, couvert, enterré, noyé dans l'amour. Je le recevais avec le vent du jour qui, à l'heure du Bureau de Poste, soufflait du côté de Borcea vers l'intérieur de Bărăgan : comme j'avais les places, au Bureau de Poste, d'elle vers moi, et que le vent de la nuit souffle de la terre vers l'eau, j'envoyais sur ses ailes (!) mon amour ardents – par écrit. […]

Ainsi, même sans un mot écrit, je la transposais, dans la pensée que je voulais écrire ce soir : sur la grande rive de la Ferme […], au-delà du bras, rétréci par la sécheresse, réduit maintenant en île. Là, nous pourrions nous baigner, nous sentir comme le premier jour…

[…] Elle me regardait; avec la main en visière au-dessus de ses yeux, bien qu'il n'ait pas de soleil. Je lui montrais qu'il fallait mettre sa main à son oreille et pas aux yeux. Elle se corrigeait et m'écoutait comment je l'aimais. À sept pas d'elle, je lui disais avec mes lèvres, sans son, ce que je lui avais écrit dans le registre. Elle fronçait son nez de concentration. Elle était d'accord avec ce qu'elle avait compris. […]

Son corps est en profil, mais l'âme tournée vers moi, avec la main en forme d'entonnoir. Elle a de gros seins, bellement pendus : et le ventre un peu rond – elle n'est pas enceinte; peut-être qu'elle l'aurait été, trois fois, ça expliquerait son évidence; et l'assurance. Je ne vois pas ses deux pieds, mais j'en déduis le triangle; et les deux cuisses : riches, légèrement flétries par la cellulite. Et le nombril : étoile polaire » (Goma 2008 : 123-124).

Avec la précision et la détermination d'un observateur exemplaire, le jeune homme reconstruit le portrait imprégné sur la rétine de la mémoire. Mais il ne reste pas fidèle à sa

[1] Il est à noter, à cet égard, le caractère cognitif que Fiedler attribue à l'art : « L'art est l'intuition pure. Celui qui arrive à dominer, du point de vue visuel, tous les autres éléments d'intérêt, possède la connaissance artistique ».

première vision. En ignorant les vêtements en lambeaux, il se montre, plutôt, fasciné par le mystère du dessous, ce qui représente le symbole parfait de la maternité. Dans cet art de contours, l'amour pour celle qu'il voit belle comme un sein s'inscrit dans l'amour pour la féminité. Tributaire de celle-ci et inspiré par elle, le narrateur donne une autre dimension à l'écriture : l'intention de révéler une partie des pages de son propre album du clair-obscur des solitudes se transforme, à travers les images d'une nature paisible, d'une idylle champêtre dans un *poème de la vie domestique*. La nature devient, à travers les sons des accords qu'elle chante sa muse, un havre calme et généreux évoquant, comme élément du mythe de « l'âge d'or », l'obsession des débuts : « Là, on pouvait se baigner, se sentir comme le premier jour… ». Le protagoniste cultive le motif paradisiaque de l'île sur les traces de la nostalgie de l'Éden afin de l'identifier avec un temps mythique.

Ainsi, à l'abri d'une double beauté : la beauté naturelle en elle-même et, complémentaire à celle-ci, la splendeur d'une beauté primitive, tout juste sortie des mains du créateur, il y a un retour aux origines. Absorbée à chaque étape, grâce au naturel exacerbé, dans l'intimité absolue de l'espace hôte, dans un amalgame de la profondeur sans mots, la création communique avec le Créateur, en dépassant le simple cadre d'égoïsme et en entrant en communion avec l'univers.

Le transfert des éléments d'elle vers lui et vice versa révèle des changements significatifs, tant dans le registre des moyens artistiques que dans la capacité de couverture de l'espace social. Car, si le premier portrait est destiné à évoquer l'état particulier de l'Inconnue, sa reprise à la fin de la description évoque la condition générale de la *femme* dans une Roumanie généralement appauvrie. Enveloppée dans l'émerveillement et la pitié, *elle* remue les profondeurs à travers un langage du regard, de l'âme à l'âme, la seule en mesure de couvrir la nudité des temps difficiles et de transformer une *vision* éphémère en une *œuvre* durable : « À mesure que je la pénétrais avec mon amour, je me demandais de plus en plus où j'étais entré.

Alors : qu'est-ce qu'elle était? […]

Elle venait au Bureau de Poste pas pour les lettres, colis, mandats (bien que c'est ça que l'aurait dit « l'écoute » de l'appel); elle le savait – de qui? – que là-bas, au Bureau de Poste, on débarquait, déchargeait, déversait, d'un camion ou d'un remorque, les résidents frais amenés de Feteşti.

Attendait-elle quelqu'un d'être libéré de prison et d'être assigné une résidence obligatoire? Cela signifiait qu'elle avait vécu jusqu'à présent dans la liberté, c'est de là qu'elle arrivait à Lăteşti. Alors, comment expliquer ses vêtements (une chance que c'était l'été, je ne peux pas m'imaginer comment elle aurait été habillée en hiver : dans un sac?); et ses chaussures? Nous nous sommes habitués que les prisonniers libérés ressemblent à des mendiants; qu'ils soient, en tant que résidents à domicile assigné, des gens extrêmement pauvres – dans une Roumanie généralement appauvrie par les Russes et par les nôtres, les russifiés. D'où venait cette femme, plus pauvre que l'homme libre le plus pauvre, si pauvre qu'elle portait des pantoufles faites à la main, à partir du tissu de sac, peintes à l'encre, avec les semelles faites à partir d'une couverture? Et seulement avec la robe de calicot sur elle?

Peut-être du Jardin d'Éden, immédiatement après l'Expulsion » (Ibidem : 124-125).

Bibliographie

Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (*Spaţiul literar*), Éditions Univers, Bucarest

Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, Éditions Humanitas, Bucarest

Jauss 1983: Hans Robert Jauss, *Expérience esthétique et herméneutique littéraire* (*Experienţă estetitică şi hermeneutică literară*), traduction et préface par Andrei Corbea, Éditions Univers, Bucarest

Morpurgo-Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine* (*Estetica contemporană*), vol. I, traduction par Crişan Toescu, préface par Titus Mocanu, Éditions Meridiane, Bucarest

Morpurgo-Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine* (*Estetica contemporană*), vol. II, traduction par Crişan Toescu, préface par Titus Mocanu, Éditions Meridiane, Bucarest

Poulet 1987: Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle* (*Metamorfozele cercului*), traduction par Irina Bădescu et Angela Martin, étude introductive par Mircea Martin, Éditions Univers, Bucarest

MIRCEA ELIADE'S *YOUTH WITHOUT YOUTH*. SHORT STATISTICS OF ITS RECEPTION OR FRANCIS FORD COPPOLA AND THE ALCHEMY OF SUCCESS[1]

Cristina SCARLAT
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Consulting the press reviews about the film Youth Without Youth by Francis Ford Coppola after Mircea Eliade's novella, we can divide the reviewers into two categories: those that watched the film but did not read the novella, and those that watched it and are familiar with the novella, as well. The former spoke about the film against the background of the director's previous motion pictures. The latter identified the main themes of the Romanian writer, successfully transposed into film. In our paper, we will exhaustively and statistically deal with the reception of film in the media and other applied studies in Romania, France, Italy, USA since 2007 when the movie was lunched at the Rome Film Festival to present day.

Keywords: Eliade, Coppola, literature, movie, reception.

1. Justificarea alegerii temei. Obiectiv. Metodologie

În lucrarea de față vom ilustra, printr-o amplă statistică, receptarea de care s-a bucurat pelicula lui Francis Ford Coppola, *Youth Without Youth,* după textul omonim al lui Mircea Eliade, în presa scrisă și audiovizuală. **Obiectivul** demersului nostru este acela de a reda cât mai fidel legătura creată de text, prin intermediul peliculei cinematografice, cu publicul spectator și, în special, cu criticii acesteia, într-o trecere exhaustivă în revistă. **Metodologia** folosită pentru colectarea informațiilor are ca pivot central metoda teoretizată de Patrice Pavis, *analiza-reconstituire*, încercând să oferim, într-un demers exhaustiv, imaginea din presă a peliculei coppoliene și corectarea ei, obiectiv, acolo unde se impune acest lucru.[2]

2. Receptarea filmului. Mărturisiri, cronici, elemente biografice[3]

[1]Această lucrare are ca punct de plecare un fragment din teza de doctorat, *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, 2013, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași. Text adus la zi din punct de vedere al bibliografiei. O amplă analiză consacrată filmului, în volumul: Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, II,* Editura Lumen, Iași, 2011. A se vedea și: Cristina Scarlat, „Francis Ford Coppola şi Mircea Eliade despre *Youth Without Youth",* în „Caietele *Mircea Eliade",* Asociaţia Culturală *Crişana,* Oradea, nr. 5/2006, pp. 71-77; Cristina Scarlat, *"Francis Ford Coppola and Mircea Eliade, An Exceptional Tandem–A View from Romania"*, în „Philologica Jassyensia*"*, An IV, Nr. 2 (8), 2008, pp. 207-216.

[2]Prin *analiza-reconstituire*, Pavis înțelege studiul contextului reprezentării, intențiile artiștilor, o anamneză a acestuia plecând de la rezultatul final: « elle collectionne les indices, les reliques ou les documents de la représentation, ainsi que les énoncés d'intention des artists écrits pendant la préparation du spectacle et les enregistrement mécaniques effectués sous tous les angles et toutes les formes possibles (…). » Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles-théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma,* Série « Arts du spectacle» dirigée par Michel Marie, Armand Colin, 2010, pp. 11-12.

[3] Eleanor Coppola, *Însemnări de viaţă*, traducere din limba engleză de Cristina Vizitiu (titlul original: *Notes on a Life,* 2008), Editura Rao, Bucureşti, 2011, p. 313. Într-o notă din 26 iunie 2005, Napa, soţia cineastului notează: „Francis îmi trimite de câteva ori pe zi e-mailuri din România. E foarte entuziasmat de filmul pe care se pregăteşte să-l filmeze acolo. Se numeşte *Tinereţe fără tinereţe* şi este

"When I read the story, I knew I'd have to learn how to express its themes of time and dreams cinematically. Making a movie is like asking a question; and when you finish, the movie itself is the answer."[4] (F. F. Coppola)

Într-o cronică din "New York Times", A. O. Scott vorbeşte despre încercarea lui Coppola de a regăsi prin acest film ceva din propria tinereţe.[5] Prietena din tinereţe de care aminteşte regizorul că l-a ajutat să-l înţeleagă pe Eliade şi să găsească răspunsuri la propriile sale întrebări, „personajul conector"[6] este Wendy Doniger, succesoarea lui Eliade însuşi la catedră, la Univesitatea din Chicago. Şi aceasta, la rându-i, vorbeşte despre legăturile comune dintre ea, Eliade şi Coppola, într-un material publicat în revista "Zoetrope: All-Story".[7] René Marx, într-o cronică dedicată filmului,[8] remarcă apropierea dintre scriitor, cineast şi personaj: Eliade, care a scris nuvela la 69 de ani, Coppola, care a făcut filmul la 68[9] şi Dominic, care avea 70 de ani. Amendează clişeele, aspectele convenţionale-« presque ridicules »,[10] pe care cineastul le preia în film– ca exemplu : « le Nazi savant fou ou l'héroïne qui se met à délirer en sumérien. »[11] Iarăşi, trebuie să semnalăm faptul că, fiind un text şi un film simbolice, înscriindu-se în genul mitico- fantastic, ceea ce nu şi-ar găsi justificarea, poate, într-un film sau text de turnură clasică, aici şi-o găsesc. Reamintim, însă, că lista specialiştilor consultaţi pentru fiecare secvenţă a filmului, pornind de la traducerea textului autorului român,[12] alegerea locaţiilor reale semnalate în nuvelă, aspecte privind problematica literaturii sale, a gândirii sale ştiinţifice etc. este impresionantă.[13] În « Cahiers du Cinéma », Jean–Phillipe

---

bazat pe nuvela scriitorului român Mircea Eliade. E foarte încântat de producţia lui independentă şi de scenariul său inovator şi stimulant din punct de vedere intelectual. (...)".

[4]Francis Ford Coppola în "Zoetrope: All-Story", vol. II, nr. 3/2007,"Youth Without Youth"-The Commemorative Edition, p.16.

[5] A. O. Scott, "Francis Ford Coppola, a Kid to Watch", "The New York Times", September 9, 2007.

[6] Andra Matzal, „Coppola, din perspectiva românească", în „Cotidianul", 12 septembrie 2007.

[7] Wendy Doniger, "The Eternal Return to Great Neck", în "Zoetrope: All-Story", vol.11, nr. 3/2007, "Youth Without Youth"-The Commemorative Edition, pp. 22-23.

[8] René Marx, « *L'homme sans âge* de Francis Ford Coppola », « Fenêtres sur Cours », novembre 2007. http://www.laviedesfilms.com/critique/l_homme_sans_age.htm.Accesat: 8 decembrie 2007.

[9] Într-un interviu acordat lui Philippe Azoury şi Didier Péron, « En quête d´une vérité originelle », apărut în revista « Libération », 14 noiembrie 2007, Coppola mărturiseşte, însă: « J´avais 66 ans quand j´ai tourné l´Homme sans âge. » http://next.liberation.fr/cinema/0101115053-en-quete-d-une-verite-originelle. Accesat: 8 decembrie 2007.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem.*

[12] Într-un interviu acordat lui Serge Kaganski şi Christian Fevret, « Entretien F. F. Coppola-"L´Homme sans âge"-11/07 », pentru revista « Les InRocks », 14 novembre 2007, întrebat ce are în comun cu personajul Dominic Matei, cineastul răspunde: « Comme lui, j'ai en moi cette soif de savoir, j'adore apprendre, j'ai envie de mieux comprendre le monde. »
http://www.lesinrocks.com/2007/11/14/cinema/actualite-cinema/entretien-f-f-coppola-lhomme-sans-age-1107-1160232/. Accesat: 3 iunie 2011.

[13] Pentru partea lingvistică, de exemplu, lista consultanţilor la care s-a apelat este remarcabilă: prof. Fabio Scialpi (care apare direct, în film, ca personaj, în secvenţa intervenţiei prof. Tucci, interpretat de actorul Marcel Iureş), limbi artificiale: David Shulman, sanscrită şi latină: Radu Bercea, babiloniană şi egipteană: Renata Tatomir, chineză: Şerban Toader, germană: Ozana Dragomir, armeană: Arpiar Sachian, bulgară: Ben Manoukian. Pentru fiecare segment –de la coloana sonoră, decor, alegerea locaţiilor, machiaj, costume, asistenţi pentru actori etc., pentru fiecare detaliu, regizorul apelează la profesionişti. A se vedea "*Youth Without Youth*. Production Notes", ". http://static.thecia.com.au/reviews/y/youth-without-youth-production-notes.pdf. Accesat: 2 aprilie 2011. Enrica Garzilli, într-un material intitulat „Un film su Eliade e Tucci: *Youth Withouth Youth - Un'altra giovinezza* di F. Ford Coppola", din 8 septembrie 2008, elogiază personalitatea profesorului

Tessé apreciază că acest film reprezintă: « une synthèse; presque un film somme (…) .»[14] Regăsim aici teme recurente, care apar şi în *Jack* (1996), *The Conversation* (1974), în seria *The Godfather* (1972, 1974, 1990), *Apocalypse Now* (1979), *Dracula* (1992): boala ciudată, problema timpului, războiul, iubirea etc. La lansare, filmul nu a fost înţeles. E şi firesc, dacă cei care încearcă vizionarea peliculei o vor face fără re-lectura nuvelei lui Eliade şi dacă nu sunt familiarizaţi cu tematica prozei sale fantastice.[15] Suprapunerea de cadre filmice, trecerea aproape imperceptibilă de la un nivel temporal la altul şi evoluţia personajelor în mai multe registre, în spaţii diferite, simbolurile care apar explicit în film şi jocul cu sensurile lor– trandafirii, oglinda, texte în limbi dispărute, replicile actorilor, secvenţial, în aramaică, sanskrită, babiloniană etc., dialogurile lui Dominic cu dublul său, rolul dublu al Alexandrei Maria Lara (Laura şi Veronica), elementele de disnarativitate prezente de-a lungul filmului, vor duce cu siguranţă la blocaje de înţelegere şi decodare. În dezbaterea televizată dedicată filmului, moderată de Pierre Zéni la *Canal +*, în cadrul emisiunii « Plein Cadre » invitaţii catalogheză filmul ca fiind « foisonant, complexe, symbolique », cu pasaje de neînţeles.[16] Dragoş Cojocaru se întreabă: „A fost întoarcerea maestrului un ´ghiveci tipic românesc´, un *faux-pas* înecat în prea multă ambiţie, confuzie şi exces de misticism şi filosofie?“[17] Categoric, nu. Coppola nu face decât să transpună în imagini, culoare şi sunet, cu mijloace specifice artei cinematografice, un text literar. În contrabalansul spuselor lui Dragoş Cojocaru, Irina Budeanu, plecând de la simetriile reperabile în film, existente şi în textul ecranizat, apreciază că versiunea regizorului american este „cel mai autentic şi valoros omagiu” adus lui

---

Tucci şi a profesorului Fabio Scialpi, protagonişti în film: „Mi ha davvero emozionato vedere nel film il mio maestro straordinariamente simile a quello in carne e ossa, stesso stile ed eleganza, solo più alto, e stessa enorme cultura....L'assistente di Tucci nel film è un mio ex professore, Fabio Scialpi (…).” http://giuseppetucci.garzilli.com/2008/09/01/un-film-su-evola-e-tucci-youth-withouth-youth-unaltra-giovinezza-di-f-ford-coppola. : Accesat: 3 iunie 2011.

[14] Jean-Phillipe Tessé, « Coups de foudre », în « Cahiers du Cinéma », nr. 628, novembre 2007, pp. 18-20.

[15] Referitor la acelaşi aspect, al neînţelegerii filmului fiindcă nu este asimilat textul, aceasta implicând lecturi şi vizionări plurale, Horia Ion Groza, într-un alt material dedicat peliculei, „Comentarii despre *Tinereţe fără tinereţe*“, apărut în “Origini. Romanian Roots“, nr. 6-7-8 / 2008, p. 43, reaminteşte: „Mare parte din publicul cititor din România se plictiseşte citind nuvela. Mare parte din publicul cinefil din America se nedumereşte şi [se] enervează vizionând filmul.“ Emanuel Levy remarcă provocarea pe care o lansează regizorul cu această peliculă încărcată de metafore şi simboluri: “´Youth Without Youth´ provides a field day for film scholars and viewers intrigued by such theoretical approaches as semiotics, structuralism, and psychoanalysis.” http://www.emanuellevy.com/review/youth-without-youth-4/. Accesat: 3 iunie 2011.
Referitor la acelaşi aspect al neînţelegerii prozei lui Eliade în America: „ Că un om de ştiinţă poate fi în acelaşi timp om de litere e greu, pentru noi, de acceptat.” –Mac Linscott Ricketts, „Receptarea în Statele Unite a prozei lui Mircea Eliade“, în volumul *Schimbări în lumile ideilor religioase. Mircea Eliade: finalitate şi sens*, editor: Bryan Rennie, traducere de Elena Bortă, Criterion Publishing, Bucureşti, 2009, p. 136. Texte din proza lui Eliade erau disponibile publicului american dinainte de 2007—data lansării peliculei coppoliene, inclusiv nuvela care a stat la baza acesteia, publicată în 1988 în volumul editat de Matei Călinescu, cu o prefaţă consistentă semnată de acesta: Mircea Eliade, *Youth Without Youth and Other Novellas*, edited and a Introduction by Matei Calinescu, translated by Mac Linscott Ricketts, A Sandstone Book, Ohio State University Press Columbus, 1988.

[16] http://www.canalplus.fr/c-cinema/pid2959-c-emissions-cinema.html?vid=71282. Accesat: 20 aprilie 2013.

[17] Dragoş Cojocaru, „Coppola se reinventează via Eliade“, în „Observator cultural“, nr. 237, 18 iulie 2009.

Eliade.[18] Într-un alt context, Jean Tulard îi întreabă, retoric, pe admiratorii seriei *Naşul* de ce Coppola a ales să adapteze textul lui Eliade, pe care-l consideră « une nouvelle alambiquée. »[19] În aceeași linie, criticul Nicolas Marcadé consideră că pelicula este departe de ceea ce poate realiza cineastul american: « un objet étrange, mais auquel il manque la grâce »,[20] în timp ce în *Dictionnaire mondial du Cinéma-2011* filmul este apreciat ca fiind « d'un enthousiasme inextinguible et d'une jeunesse de cœur qui le fait renoncer à toutes les recettes à la mode.»[21] Vaniel Maestosi apreciază că filmul prezintă un delir faustian: „maestro nel trasmigrare anime ed emozioni trascinandolo spettatore in un delirio faustiano (…)"[22] Într-o altă cronică, Marco Minniti rezumă filmul ca fiind „un thriller politico con suggestioni fantastiche, passare per una storia d'amore metafisica e con una forte componente onirica."[23] Raffaele Chiarulli inventariază temele recurente coppoliene: „Il film dialoga con le altre opere del regista più di quanto egli sia disposto ad ammettere (…)."[24] Într-o revistă a presei publicată în „Guidasicilia"[25] sunt reunite o parte din cronicile apărute cu ocazia lansării filmului în cadrul *Cinema. Festa Internazionale di Roma (2007) nella sezione 'Première'*. Astfel, Paolo Mereghetti, în „Corriere della Sera" apreciază limbajul cinematografic coppolian, care scoate în evidență trăsături ale textului narativ: "(…) la capacità di reinventare la macchina cinema e la possibilità di creare forme e mondi poetici nuovi."[26] Ceea ce face din pelicula lui Coppola una complexă, destinată, așa cum apreciază majoritatea semnatarilor cronicilor dedicate filmului, nu vizionării singulare, ci a uneia plurale. În aceeași linie, Giampiero De Chiara, în articolul semnat în „Libero", conchide că filmul nu se adresează spectatorului obișnuit: „non solo per lo spettatore medio."[27] Dario Zonta, în „L'Unità" punctează libertatea cu care regizorul american a abordat textul literar și apreciază proiectul ca fiind „ambizioso, sentenzioso e scombinato (…) bizzarro, discontinuo, costruito in totale libertà."[28] Valerio Caprara, în „Il Mattino" apreciază amestecul temelor care au ca punct comun problematica timpului și evoluția umană: „sempre in equilibrio sottile e fascinoso tra lo sviluppo romanzesco e quello metafisico, scivola, però, a poco a poco in un'azzardata spirale che chiama in causa il senso umano/occidentale del tempo e la criptica evoluzione della glottologia."[29] Cronica lui Fabio Ferzetti din „Il Messaggero", în aceeași linie, inventariză domeniile abordate, trecând prin filosofia orientală și cultura Occidentului: "Una passeggiata filosofica che mescola con disinvoltura le *Upanishad* e *Il ritratto di Dorian Gray,*

[18] Irina Budeanu, „Coppola l-a descifrat cinematografic pe Mircea Eliade", în „Luceafărul", nr. 39, 31 octombrie 2007, p. 20.
[19] Jean Tulard, *Le nouveau guide des Films*, tome 4, Éditions Robert Laffont, 2010, p. 245.
[20] Nicolas Marcadé, « L'Homme sans âge», în *L'Annuel du Cinéma 2008-tous les films -2007*, Éditions Les Fiches du Cinéma, Paris, 2008, pp. 312.
[21]*** *Dictionnaire mondial du Cinéma, Larousse, édition 2011*, p. 235.
[22] Vaniel Maestosi, „Un'altra giovinezza", http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&id=7114. Accesat: 14 martie 2011.
[23] Marco Minniti, „Una rigenerazione ostica e affascinante", pubblicato il 20 ottobre 2007. http://www.movieplayer.it/film/articoli/una-rigenerazione-ostica-e-affascinante_3932/. Accesat: 14 martie 2011.
[24] Raffaele Chiarulli, „Un'altra giovinezza", http://www.sentieridelcinema.it/recensione.asp?ID=712. Accesat: 14 martie 2011.
[25] www.guidasicilia.it
http://www.guidasicilia.it/ita/main/news/speciali.jsp?IDNews=28236. Accesat: 14 martie 2011.
[26] *Ibidem.*
[27] *Ibide*m.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*

il mito del Superuomo e l'eterno ritorno."[30] La fel, Roberta Ronconi, în articolul din „Liberazione": „Gioca con le religioni e i loro simboli, fisicizza gli specchi di Dorian Gray, materializza il dualismo yin e yang, le teorie del doppio, l'incontro tra consapevolezza e incoscienza."[31] Posibilitățile limbajului cinematografic de a scoate în evidență trăsăturile textului narativ sunt apreciate și de Alessandro Gambino: „Con la libertà creativa e l'indipendenza che da sempre segnano le sue opere e un'amore verso il cinema che emerge da ogni singola immagine, carica di suggestione e di fascino ma mai estetizzante, di questo splendido film."[32] Alte catalogări : Jean-Philippe Tessé, plecând de la „obsesia" cineastului pentru călătoria în timp vede filmul ca « objet bizarre »,[33] « un film inégal »[34], pe când Jeffrey J. Kripal, plecând de la amalgamarea unor teme (paranormalul, reîncarnarea, precunoașterea etc.), un "commercial product"[35] dar şi "a beautiful example of Eliade´s fascination with the paranormal."[36] Definită de Jean-Luc Douin ca o « magie hypnotique », deşi periplul/experimentul ezoteric coppolian pare a sta sub semnul *kitsch,*[37] cu această peliculă începe şi drumul textelor lui Eliade în haină cinematografică, prin lume. Filmul este unul veridic, redând fidel pe ecran universul lui Eliade, cu tot ce semnifică el. Jean-Baptiste Morain[38] conchide: « Le film est à la fois de son temps, prophéthique et passéiste. » Louis Guichard spune despre regizor: « Sa vigueur retrouvée se double d'une lucidité tragique, quasiment post mortem. »[39] Într-un interviu, acordat lui Serge Kaganski și Christian Fevret, Coppola mărturisește, despre perioada filmărilor: « Je débarque avec tout le matériel technique; en revanche, je n'amène personne et je prends les techniciens sur place. Cela me permet de travailler en conditions de légèreté, d'intimité et de liberté aujourd'hui impossible aux États-Unis. »[40] Despre alegerea unui text de Eliade: « J'aime beaucoup ses nouvelles (...). J'avais l'impression d'être à mi-chemin entre la réalité et un conte de fées. »[41] Într-un interviu acordat lui Philippe Azoury și Didier Péron, despre călătoria în România, Coppola mărturisește: « personne ne savait que j'allais tourner un film et ça m'a donné un sentiment de bonheur et de puissance incroyable, un peu comme un type anonyme qui se balade en ville avec un million de dollars en poche. »[42]Într-un interviu acordat lui Pascal Mérigeau, referitor la același aspect, regizorul adaugă: « Cela faisait partie du projet et c'est aussi ce qui me plaisait (...). Personne ne savait ce que je préparais (...). »[43] În altă parte, completează: «J'ai

[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*
[32] http://www.offscreen.it/rece/altragiovinezza.htm. Accesat: 14 martie 2011.
[33] Jean Philippe Tessé, «L´homme sans âge», http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=10725. : Accesat: 3 iunie 2011.
[34] *Ibidem*.
[35]Jeffrey J. Kripal, "The Future Human: Mircea Eliade and The Fantastic Mutant", Archaeus, XV (2011), fasc. 1-2. p. 206.
[36] *Ibidem.*
[37] Jean-Luc Douin, « L´homme sans âge : variation sur l´éternelle jeunesse », « Le Monde », 13. 11. 2007, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/11/13/l-homme-sans-age-variation-sur-l-eternelle-jeunesse_977767_3476.html. : Accesat: 3 iunie 2011.
[38] Jean-Baptiste Morain, « *L'Homme sans âge* de Francis Ford Coppola », în « Les Inrockuptibles », no. 624/13 novembre 2007, p. 53.
[39] Louis Guichard, « Coup de foudre à Bucarest », în « Télérama », nr. 3018/14 novembre 2007.
[40]Serge Kaganski, Christian Fevret, « Francis Ford Coppola, retour aux affaires », în « Les Inrockuptibles », no. 624/13 novembre 2007, p. 45.
[41]Mirel Bran, « Je redécouvre ce que j'aimais dans le cinéma au début » (entretien Francis F. Coppola, cinéaste), în « Le Monde », 14 novembre 2007.
[42] Philippe Azoury, Didier Péron, « Le vieil homme et l'amer », în « Libération », mercredi 14 novembre 2007, p. 29.
[43]Pascal Mérigeau, « Coppola, le retour », în « Le Nouvel Observateur », 8 novembre 2007.

toujours cru qu'un homme d'affaire devait se conduire en artiste. Je suis désormais en position de faire ce que j'ai toujours rêvé, c'est-à-dire financer mes propres films, en toute indépendence.»[44] Sau: „E încercarea mea de a mă regăsi ca om, de a mă redescoperi ca artist. Vreau să găsesc Adevărul pentru mine."[45] Şi, în altă parte: „Am fost încântat să redescopăr în nuvela lui Eliade conceptele-cheie pe care vreau să le înţeleg mai bine: timpul, conştiinţa şi fundamentul fantastic al realităţii".[46] Într-un alt articol, Pascal Mérigeau apreciază că regizorul propune « un film étrange, très séduisant (...) »[47] Despre povestea filmică, Jean-Luc Douin o vede ca pe o variațiune a mitului eternei reîntoarceri a *prințului tenebrelor,* « le mutant Dominic Matei revenant séduire la fiancée qu'il avait délaissée (...) »[48], un *kitsch,* «truffé de scènes que les esprits rationnels et les ennemis de l'esthétique gothique jugeront improbables (la séduction de l'espionne de la Gestapo aux jarretelles ornées d'une swastika, le périple ésotérique sur les traces d'une princesse indienne morte des siècles plus tôt). »[49] Cu acest film, însă, regizorul, ca și Dominic, a redevenit tânăr, redescoperindu-și iubirea vieții: cinematograful.[50] Despre actorul principal: pentru Guillaume Loison, jocul lui Tim Roth, actorul-fetiș al lui Quentin Tarantino, care prezintă « une composition magistrale »[51] - este mai reușit decât filmul în sine, iar pentru Carlos Gomez filmul este « imparfait. Déroutant et passionant. »[52] or, categoric – dar anonim!- « un ratage total ».[53] Florence Colombani apreciază că prima parte a filmului oferă reîntâlnirea cu un cineast vituoz: «atmosphère inquiétante, comédiens remarquables, vertige existentiel »[54], a doua parte evaluând-o ca a fi marcată de un « ésotérisme confus. »[55] Un articol prezintă un film « de s'enliser dans ce fantasme de remontée aux origines. »[56] O altă opinie virulentă: regizorul nu e decât un *impostor:* « On n'ose croire qu'il ait mis lui-même la main à cette entreprise qui réunit les pires clichés du genre. »[57] O alta califică filmul ca « déconcertant », « indigeste », « singulier et parfois touchant », amestec de Welles, Lang, Huston, iar scenariul «déséquilibré ».[58] O alta îl etichetează ca un *étrange coktail* « d'ésotérisme, de kitsch, de fantastique, d'histoire, d'amour, de chasse à l'homme »[59] or « une complexe et laborieuse aventure »[60] al unui regizor « en panne d'inspiration. » [61] După opinia altuia, e un «divertissement hors d'âge

[44] Propos recueillis par Samuel Blumenfeld, in « Francis Ford Coppola : retour aux sources », « Le Monde 2», no. 194, supplément au « Monde » no. 19526 du samedi 3 novembre 2007.
[45] Ioana Moldovan, „Nevoia de Mircea Eliade a regizorului american Francis Ford Coppola", în „Caietele *Mircea Eliade*", Editura Grafnet, Oradea, nr. 4/2005, p. 175.
[46] Alex Ulmanu, „Aici filmează Coppola", în „Evenimentul zilei", 3 octombrie 2005.
[47] Pascal Mérigeau, « Quelque part en Europe », în « Le Nouvel Observateur », 15 novembre 2007.
[48] Jean-Luc Douin, « Variation sur l'éternelle jeunesse », în « Le Monde », mercredi 14 novembre 2014.
[49] *Idem.*
[50] D. H., « *Coppola*, la simplicité lui va si bien… », în « Marianne », 10 novembre 2007.
[51] Guillaume Loison, « Coppola, le retour », în « France-Soir », 14 novembre 2007.
[52] Carlos Gomez, « Coppola, ça fait une éternité », în « Le Journal du Dimanche », 11 novembre 2007.
[53] *** « Retour de manivelle », în « L'Express », 15 octombre 2007.
[54] Florence Colombani, « … Coppola s'enlise », în « Le Point », 15 novembre 2007.
[55] *Idem.*
[56] N. T., « L'Homme sans âge », în « Le Tribune », 14 novembre 2007.
[57] É. N., « Coup de vieux. *L'Homme sans âge* », în « Le Figaro Madame », 10 novembre 2007.
[58] N. E. O., « *L'Homme sans âge.* Drame ésotérique de Francis Ford Coppola », în « Le Figaro Magazine », 10 novembre 2007.
[59] E. H., « Faust en escale à Bucarest », în « Les Echos », 14 novembre 2007.
[60] Jean-Paul Grousset, « *L'Homme sans âge* (Méli-mélodrame) », în « Le Canard Enchaîné », 14 novembre 2007.
[61] M. M., « L'Homme sans âge. *Francis Ford Coppola en panne d'inspiration* », în « L'Humanité-Dimanche », 15 novembre 2007.

comme un bon alcool, ambré et parfumé. »[62] Călătoria inițiatică, temă predilectă a filmelor coppoliene sfârșește « en eau de boudin dans des espaces intersidéraux qui sidèrent par leur vacuité », conchide un altul.[63] Idei împărțite. Marie-Noëlle Tranchant apreciază filmul ca a fi « fantastique, romantique, philosophique, onirique »[64], iar în alt material, despre călătoria cineastului în Europa: « Coppola a trouvé dans une nouvelle de Mircea Eliade une matière à la fois etrangère et intime, et il est parti visiter *l'Europe aux anciens parapets,* avec son imagination puissante et liquide comme un flot. »[65] Într-un interviu acordat de cineast aceleiași, la întrebarea dacă povestea vrea să ne facă să visăm sau să ne punem întrebări, răspunsul regizorului: filmul este « une fable, une parabole qui permet de s'interroger sur notre rapport au réel. »[66] Filmul este « une oeuvre magnifique, inattendue et improbable », după Yann Calvet[67], o radiografie a întregii opere coppoliene: « un magnifique autoportrait qui renvoie à toute sa carrière »[68] Studii consistente și aplicate despre filmografia coppoliană și despre filmul în discuție au apărut în revista « Eclipses-revue de cinéma », nr. 43/2008[69]: Vincent Souladié face legătura între opera lui Eliade legată de mit și filmul cineastului american.[70] Jérémie Bonheure, plecând de la studiile lui Bachelard despre imaginația materiei și de la polistratificarea temporală a acțiunii filmului/nuvelei, rezumă pelicula în esențele ei, centrată pe « thème métaphysique du temps »,[71] iar Pierre-Allain Moëllic, raportând pelicula la filmografia regizorului și la stilurile pe care acesta le-a exersat, conchide că filmul reprezintă « une sidérante compilation thématique et stylistique de toute son oeuvre, comme s'il avait fallu tout reprendre, tout remonter pour repartir à zéro. »[72] Jérôme Lauté face o aplicată corelație între instrumentele muzicale și sunetele atipice folosite în coloana sonoră – sunete de *kamantcheh,* instrument specific iranian – alături de cele de vioară, violă, de pendul, de mașină de scris, efecte electro-acustice, într-un melanj amintind de muzica minimalistă a lui Arvo Pärt și toate susținând tematica paragrafelor filmice pe care le ilustrează.[73] Pe un alt palier al analizei, Oana Covaliu consideră, plecând de la postura regizorului și de la cea a personajului, că „lectura textului eliadesc propune (…) convertirea într-o identitate străină, o redefinire a Sinelui prin raportare la universul autorului."[74] Textul lui Eliade este, cum apreciază Matei Călinescu, o șansă de a rememora prin intermediul ficţiunii perioada anului

[62] M.-N.T., « *L'Homme sans âge.* Vertiges romanesques », în « Le Figaroscope », 14 novembre 2007.
[63] J.R., « Abscons, trop abscons », în « L'Humanité », 14 novembre 2007.
[64] Marie-Noëlle Tranchant, « Rome, stars et publique font leur festival », în « Le Figaro », jeudi 25 octobre 2007, p. 31.
[65] M. N. T. , « Au cœur des illusions », în « Le Figaro », 13 novembre 2007.
[66] Marie-Noëlle Tranchant, « Coppola: *Pour moi, l'art est un risque* », în « Le Figaro », mardi 13 novembre 2007, p. 29.
[67] Yann Calvet, « Aspects du mythe », « Eclipses – revue de cinéma » nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps, p. 119.
[68] Hubert Niogret, « L'Homme sans âge. Modernité et nostalgie », în « Positif », no. 561, novembre 2007, p. 49.
[69] « Eclipses – revue de cinéma » nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.
[70] Vincent Souladié, « Mirages des âmes solitaires », « Eclipses – revue de cinéma », op. cit., pp. 42-49.
[71]Jérémie Bonheure, « L'imagination de la matière: l'eau d'ici et l'au delà », « Eclipses – revue de cinéma », op. cit., pp. 52-58.
[72] Pierre-Allain Moëllic, « Montage, son beau souci », « Eclipses – revue de cinéma », op. cit., p. 72.
[73] Jérôme Lauté, « Sillons ouverts », « Eclipses – revue de cinéma », op. cit., pp. 102-112.
[74] Oana Covaliu, „*Tinereţe fără tinereţe.* Francis Ford Coppola, un cititor alephic al textului lui Mircea Eliade", în volumul de „Studii interculturale" ale Conferinţei Internaţionale de Literatură Comparată, de Studii Interculturale, de Lingvistică Contrastivă şi de Traductologie, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare", Suceava, 2007, p. 300.

1938 la fel cum şi pentru regizor o ocazie de a-şi răspunde unor întrebări: "an opportunity for the author to revisit phantasmatically a dramatic period of his life–the year 1938–with its dream-like ramifications in his memory. (…)"[75]Alessandro Zaccuri vorbeşte despre „un po´di antropologia religiosa transformata in spettacolo"[76] iar Natalia Aspesi despre „una *spy story* con assassini, giocatori d´azzardo e donna innamorata che ha la svastica sulle giarrettiere (…)."[77] Într-un alt material,[78] Brigitte Saint-Georges reproşează cineastului utilizarea forţată a efectelor speciale în scena accidentului lui Dominic: « dans la scène du foudroiement on voit le personnage s'envoler dans les airs, comme aspiré par une lumière puissante, puis retomber lourdement sur le sol et cela ressemble davantage à une explosion qu'à un foudroiement. »[79] Giovanni Casadio şi Daniela Dumbravă, plecând de la complexitatea personajului, fac legătura între mitul lui Faust și mitul sacrificiului.[80] Roberto Escobar face paralela între Dominic, Faust şi Dracula.[81] S. Delorme referindu-se la perioada filmărilor în România, apreciază că regizorul "finds again the romantic Transylvania of his *Dracula* (…)"[82], pe când Gilles Grand[83] amendează nejustificat „modestia" cadrelor filmate în România, Elveția, India care, în film, se limitează la peisaje românești și bulgare retușate în video numeric, apreciate, însă, într-un alt material, de Larisa Ionescu.[84] I s-a reproşat cineastului, de asemenea, lipsa de stil.[85] Marzia Gandolfi revine la *Dracula*: „Come il *Dracula di Bram Stoker*, *Un'altra giovinezza* diviene una struggente epopea di amore e morte, una riflessione sul tempo e sull'eternità, un saggio sulla natura del cinema."[86] Stéphane Delorme[87] apreciază că cei doi au în comun explorarea timpului pentru a sărbători regăsirea celor pe care n-au avut timp să le

[75] Matei Călinescu, "Rereading Mircea Eliade´s Youth Without Youth", "Religion", Volume 38, Issue 4, December 2008, p. 379.

[76]Alessandro Zaccuri, „Mircea Eliade, il film di Coppola sulle origini. Un omaggio allo storico della religiosità", 8 ott. 2007, „Arianna Editrice", http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=14032. Accesat: 8 decembrie 2007.

[77] Natalia Aspesi, „Il giorno di Coppola", „Republica", 21 ott. 2007.

[78]Brigitte Saint-Georges, « L'adaptation cinématographique de recits littéraires: convergence et complémentarité de deux ensembles sémiotiques », în Cristina Scarlat (coordonator), *Literatura şi filmul/Littérature et cinéma,* Editura Junimea, Iaşi.

[79] *Ibidem.*

[80] 2008-Varianta video a ediţiei în limba italiană a filmului,: *Il nuovo capolavoro di Francis Ford Coppola. Un'altra giovinezza*, Supliment al "Ciak", Arnoldo Mondadori Editore, discul 2, (*Contenuti speciali*), versiunea citată.

[81]*„Una inutile rinascita. Il rumeno Dominic Matei, colpito da un fulmine, a settant'anni ringiovanisce di colpo Un nuovo Faust, ma Coppola non ha il tocco di ´Dracula´ e ´Apocalypse Now´", în „Il Sole", 4 nov. 2007.*

[82] Stéphane Delorme, "Rejuvenation. From *Youth Without Youth* to *Tetro*", "Masters of cinema: Francis Ford Coppola", «Cahiers du Cinéma Sarl», 2010, p. 85.

[83] Gilles Grand, « *Intonation. Les coupes du monteur Walter Murch, au son et à l'image, dans* L'Homme sans âge *de Francis Ford Coppola*—Écoute-moi sans m'interrompre », « Cahiers du cinéma », no. 629/décembre 2007, p. 82.

[84] Larisa Ionescu, „Coppola inventează replici pentru actorii români", în „Cotidianul", 5 octombrie 2005.

[85] Arnaud Hée, « L'Homme sans âge réalisé par Francis Ford Coppola », http://www.critikat.com/L-Homme-sans-age.html. Accesat: 8 decembrie 2007.

[86] Marzia Gandolfi, „Coppola rinnova le forme visive e narrative, recuperando l'incanto dello spettacolo delleorigini fino a raggiungere il ´protolinguaggio´ del cinema" http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=36233. Accesat: 12 iunie 2011.

[87] Stéphane Delorme, « L'Homme qui avait tous les âges », în «Cahiers du Cinéma», no. 628, novembre 2007,
pp. 20-22.

iubească, lucru care duce la scindarea personalității lui Dominic: « entre le scientifique qui veut une explication à tout–son côté glacial–et l´homme qui rencontre une femme et veut rester vivant pour l´aimer-son côté chalereux.»[88] Manohla Dargis direcționează discursul spre problematica dublului: "The double may not exist empirically, but he exists nonetheless, *perhaps* as a projection of a *madman* or the dream of a *dying man*. (*...)*."[89]De asemenea, Dominic este văzut ca un "Superman nietzschean"[90] or un "faustian mutant."[91]

Cert este că, literatura lui Eliade fiind, cum apreciază Grid Modorcea, „una din cele mai senzaţional-cinematografice proze ale lumii"[92], regizorului american, plecând de la ea, i-a fost ușor să ne ofere prin acest excurs vizual „o lecţie de cinema modern."[93]

Concluzii

Citind cronicile apărute în presă şi pe *site*-urile de Internet, putem face o partajare a semnatarilor de opinii: cei care au văzut filmul dar n-au citit nuvela, care se inspiră din alte cronici şi interviuri acordate de Co[94]ppola, preluând idei/citate din presă şi cei care au văzut şi filmul şi cunosc textul/problematica scrierilor lui Eliade. Primii au raportat pelicula la filmele anterioare ale regizorului. Ceilalţi au avut revelația regăsirii temelor predilecte ale scriitorului român transpuse coerent într-un limbaj filmic bine articulat.

În acest material am ilustrat exhaustiv tabloul receptării de care s-a bucurat filmul cineastului American. O imagine rotundă a ceea ce a însemnat acest film este trasată ținând cont și de articolele publicate anterior.[95]

Bibliografie:

Aspesi, Natalia, „Il giorno di Coppola", „Republica", 21 ott. 2007.

Azoury, Philippe, Didier Péron, « En quête d´une vérité originelle », în « Libération », mercredi 14 novembre 2007.

Azoury, Philippe, Didier Péron, « Le vieil homme et l'amer », în « Libération », mercredi 14 novembre 2007, p. 29.

Bonheure, Jérémie, « L'imagination de la matière: l'eau d'ici et l'au delà », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Blumenfeld, Samuel, « Francis Ford Coppola : retour aux sources », « Le Monde 2», no. 194, supplément au « Monde » no. 19526 du samedi 3 novembre 2007.

Bran, Mirel, « Je redécouvre ce que j'aimais dans le cinéma au début » (entretien Francis F. Coppola, cinéaste), în « Le Monde », 14 novembre 2007.

Budeanu, Irina, „Coppola l-a descifrat cinematografic pe Mircea Eliade", în „Luceafărul", nr. 39/ 31 octombrie 2007, p. 20.

---

[88] Caietul program, versiunea în limba franceză, « Un film de Francis Ford Coppola. L´homme sans âge. (Youth Without Youth) », American Zoetrope-une production SRG Atelier, Pricel et BIM Distribuzione [p.11].

[89] **Manohla Dargis, "The Folks You Meet on the Border Between Consciousness and Dreams", "The New York Times", version of this review appeared in print on December 14, 2007, on page E13 of the New York edition.**

[90] Jeffrey J. Kripal, "The Future Human: Mircea Eliade and The Fantastic Mutant", Archaeus, XV (2011), fasc. 1-2, p. 208.

[91] Stéphane Delorme, "Rejuvenation. From *Youth Without Youth* to *Tetro*", "Masters of cinema: Francis Ford Coppola", « Cahiers du Cinéma Sarl », 2010, p. 87.

[92]Grid Modorcea, *Filmul românesc în context european*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2005, p. 169.

[93]Grid Modorcea, „Eliade şi Coppola", în „Tricolorul", nr. 1095/2007.

[94] A se vedea nota 1.

Calvet, Yann, Youri Deschamps (volume dirigé par), « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - «Francis Ford Coppola – Spleen et idéal ».

Călinescu, Matei, "Rereading Mircea Eliade´s Youth Without Youth", "Religion", Volume 38, Issue 4, December 2008, p. 379.

Cojocaru, Dragoş, „Coppola se reinventează via Eliade", în „Observator cultural", nr. 237, 18 iulie 2009.

Colombani, Florence, « … Coppola s'enlise », în « Le Point », 15 novembre 2007.

Coppola, Eleonor, *Însemnări de viaţă*, traducere din limba engleză de Cristina Vizitiu (titlul original: *Notes on a Life*, 2008), Editura Rao, Bucureşti, 2011.

Covaliu, Oana, „*Tinereţe fără tinereţe.* Francis Ford Coppola, un cititor alephic al textului lui Mircea Eliade", în volumul de „Studii interculturale" ale Conferinţei Internaţionale de Literatură Comparată, de Studii Interculturale, de Lingvistică Contrastivă şi de Traductologie, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare", Suceava, 2007, p. 300.

Dargis, Manohla, "The Folks You Meet on the Border Between Consciousness and Dreams", "The New York Times", version of this review appeared in print on December 14, 2007, on page E13 of the New York edition.

Delorme, Stéphane , « L'Homme qui avait tous les âges », în «Cahiers du Cinéma», no. 628, novembre 2007,

pp. 20-22.

Delorme, Stéphane, "Rejuvenation. From *Youth Without Youth* to *Tetro*", "Masters of cinema: Francis Ford Coppola", «Cahiers du Cinéma Sarl», 2010, p. 85.

*** *Dictionnaire mondial du Cinéma, Larousse, édition 2011*.

« Un film de Francis Ford Coppola. L´homme sans âge. (Youth Without Youth) », American Zoetrope-une production SRG Atelier, Pricel et BIM Distribuzione.

Douin, Jean-Luc, « Variation sur l'éternelle jeunesse », în « Le Monde », mercredi 14 novembre 2014.

D. H., « *Coppola*, la simplicité lui va si bien… », în « Marianne », 10 novembre 2007.

Doniger, Wendy, "The Eternal Return to Great Neck", în "Zoetrope: All-Story", vol.11, nr. 3/2007, "Youth Without Youth"-The Commemorative Edition, pp. 22-23.

Eliade, Mircea, *Youth Without Youth and Other Novellas*, edited and a Introduction by Matei Calinescu, translated by Mac Linscott Ricketts, A Sandstone Book, Ohio State University Press Columbus, 1988.

É. N., « Coup de vieux. *L'Homme sans âge* », în « Le Figaro Madame », 10 novembre 2007.

E. H., « Faust en escale à Bucarest », în « Les Echos », 14 novembre 2007.

Gomez, Carlos, « Coppola, ça fait une éternité », în « Le Journal du Dimanche », 11 novembre 2007.

Grand, Gilles, « *Intonation. Les coupes du monteur Walter Murch, au son et à l'image, dans* L'Homme sans âge *de Francis Ford Coppola*—Écoute-moi sans m'interrompre », « Cahiers du cinéma », no. 629/décembre 2007, p. 82.

Groza, Horia Ion, „Comentarii despre *Tinereţe fără tinereţe*", în "Origini. Romanian Roots", nr. 6-7-8, 2008, p. 43.

Grousset, Jean-Paul, « *L'Homme sans âge* (Méli-mélodrame) », în « Le Canard Enchaîné », 14 novembre 2007.

Guichard, Louis, « Coup de foudre à Bucarest », în « Télérama », nr. 3018/14 novembre 2007.

Ionescu, Larisa, „Coppola inventează replici pentru actorii români", în „Cotidianul", 5 octombrie 2005.

J.R., « Abscons, trop abscons », în « L'Humanité », 14 novembre 2007.

Kaganski, Serge, Christian Fevret, « Entretien F. F. Coppola-"L´Homme sans âge"-11/07 », «Les InRocks », 14 novembre 2007.

Kaganski, Serge, Christian Fevret, « Francis Ford Coppola, retour aux affaires », în « Les Inrockuptibles », no. 624/13 novembre 2007, p. 45.

Kripal, Jeffrey J., "The Future Human: Mircea Eliade and The Fantastic Mutant", Archaeus, XV (2011), fasc. 1-2.

Lauté, Jérôme, « Sillons ouverts », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Loison, Guillaume, « Coppola, le retour », în « France-Soir », 14 novembre 2007.

Marcadé, Nicolas, « L'Homme sans âge», în *L'Annuel du Cinéma 2008-tous les films - 2007*, Éditions Les Fiches du Cinéma, Paris, 2008, pp. 312.

Marx, René, « *L'homme sans âge* de Francis Ford Coppola », « Fenêtres sur Cours », novembre 2007.

Matzal, Andra, „Coppola, din perspectiva românească", în „Cotidianul", 12 septembrie 2007.

Mérigeau, Pascal, « Coppola, le retour », în « Le Nouvel Observateur », 8 novembre 2007.

Mérigeau, Pascal, « Quelque part en Europe », în « Le Nouvel Observateur », 15 novembre 2007.

Modorcea, Grid, „Eliade şi Coppola", în „Tricolorul", nr. 1095/2007.

Modorcea, Grid, *Filmul românesc în context european*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2005, p. 169.

Moëllic, Pierre-Allain, « Montage, son beau souci », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - «Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Moldovan, Ioana, „Nevoia de Mircea Eliade a regizorului american Francis Ford Coppola", în „Caietele *Mircea Eliade*", Editura Grafnet, Oradea, nr. 4/2005, p. 175.

Mondadori, Arnoldo, (Editore), *Il nuovo capolavoro di Francis Ford Coppola. Un'altra giovinezza*, Supliment al "Ciak", discul 2, (*Contenuti speciali*), 2008.

Morain, Jean-Baptiste, « *L'Homme sans âge* de Francis Ford Coppola », în « Les Inrockuptibles », 13 novembre 2007, p. 53.

M. M., « L'Homme sans âge. *Francis Ford Coppola en panne d'inspiration* », în «L'Humanité-Dimanche », 15 novembre 2007.

M.-N.T., « *L'Homme sans âge.* Vertiges romanesques », în « Le Figaroscope », 14 novembre 2007.

M. N. T., « Au cœur des illusions », în « Le Figaro », 13 novembre 2007.

Niogret, Hubert, « L'Homme sans âge. Modernité et nostalgie », în « Positif », no. 561, novembre 2007, p. 49.

N. T., « L'Homme sans âge », în « Le Tribune », 14 novembre 2007.

N. E. O., « *L'Homme sans âge.* Drame ésotérique de Francis Ford Coppola », în « Le Figaro Magazine », 10 novembre 2007.

Patrice, Pavis, *L'Analyse des spectacles-théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma,* Série «Arts du spectacle» dirigée par Michel Marie, Armand Colin, 2010.

Rennie, Bryan (editor), *Schimbări în lumile ideilor religioase. Mircea Eliade: finalitate şi sens*, traducere de Elena Bortă, Criterion Publishing, Bucureşti, 2009.

*** « Retour de manivelle », în « L'Express », 15 octombre 2007.

Saint-Georges, Brigitte, « L'adaptation cinématographique de recits littéraires: convergence et complémentarité de deux ensembles sémiotiques », în Cristina Scarlat (coordonator), *Literatura şi filmul/Littérature et cinéma,* Editura Junimea, Iaşi.

Scarlat, Cristina, „Francis Ford Coppola şi Mircea Eliade despre *Youth Without Youth”,* în „Caietele *Mircea Eliade”,* Asociaţia Culturală *Crişana,* Oradea, nr. 5/2006, pp. 71-77.

Scarlat, Cristina, *“Francis Ford Coppola and Mircea Eliade, An Exceptional Tandem–A View from Romania”*, în „Philologica Jassyensia*”*, An IV, Nr. 2 (8), 2008, pp. 207-216.

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, II,* Editura Lumen, Iași, 2011.

Scott, A. O., ”Francis Ford Coppola, a Kid to Watch”, “The New York Times”, September 9, 2007.

Souladié, Vincent, « Mirages des âmes solitaires », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - «Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Tessé, Jean-Phillipe, « Coups de foudre », în « Cahiers du Cinéma », nr. 628, novembre 2007, pp. 18-20.

Tranchant, Marie-Noëlle, « Rome, stars et publique font leur festival », în « Le Figaro », jeudi 25 octobre 2007, p. 31.

Tranchant, Marie-Noëlle, « Coppola: *Pour moi, l’art est un risque* », în « Le Figaro », mardi 13 novembre 2007, p. 29.

Tulard, Jean, *Le nouveau guide des Films*, tome 4, Éditions Robert Laffont, 2010, p. 245.

“Zoetrope: All-Story”, vol.11, nr. 3/2007, ”Youth Without Youth”-The Commemorative Edition.

Ulmanu, Alex, „Aici filmează Coppola”, în „Evenimentul zilei”, 3 octombrie 2005.

Webografie:

http://www.sentieridelcinema.it/recensione.asp?ID=712.

www.guidasicilia.it.

http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=36233.

http://www.critikat.com/L-Homme-sans-age.html.

http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&id=7114.

http://www.movieplayer.it/film/articoli/una-rigenerazione-ostica-e-affascinante_3932/.

http://www.guidasicilia.it/ita/main/news/speciali.jsp?IDNews=28236.

http://www.offscreen.it/rece/altragiovinezza.htm.

http://www.emanuellevy.com/review/youth-without-youth-4/.

http://www.canalplus.fr/c-cinema/pid2959-c-emissions-cinema.html?vid=71282.

http://www.laviedesfilms.com/critique/l_homme_sans_age.htm.

http://static.thecia.com.au/reviews/y/youth-without-youth-production-notes.pdf.

http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=10725**.**

http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=14032.

http://giuseppetucci.garzilli.com/2008/09/01/un-film-su-evola-e-tucci-youth-withouth-youth-unaltra-giovinezza-di-f-ford-coppola.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

THE MYTH OF SACRIFICE IN LUCIAN BLAGA'S DRAMAS

Alina Luciana OLTEAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The universal myth of sacrifice is specific Balkan peoples, but only Romanian ballad he completes the sacrifice master and held high aesthetics. Romanian reasons are the most numerous, and in spring metamorphosis creator is our people's vision of creation, when being between consciousness and stop. Theme offering creation occurs in many people, but only those in Southeastern Europe "have created masterpieces of oral literature from a script so archaic."In "Master Manole" Blaga enriches its myth with modern meanings, especially Expressionist. Expressionism is an artistic movement whose design aesthetic emphasizes the desire to give a new expression of human spirituality. Expressionist writers cultivate the feeling of being metaphysical, vitalistic impulses, existential anxiety. In theater Blaga as expressionist theater, the characters are only symbols for Stihii forces of life. Consequently, on the basis of dramatic conflict will stand contradictions between these forces acting behind the characters, and not psychological or social reasons, the historically determinable. One of the philosophical ideas of human destiny Blaga genius, misunderstood by others because you have to make a sacrifice so great to work to achieve perfection.

Keywords: key, myth, history, sacrifice, metamorphosis, consciousness.

Mitul era definit de Bronislav Malinovski: „mitul, într-o comunitate arhaică, adică în forma sa vie, originară, nu este o simplă istorie povestită, ci o realitate trăită (...), o realitate vie, despre care se crede că s-a petrecut în timpuri străvechi şi că influenţează în continuare lumea şi soarta oamenilor"[1] ; mitul reprezintă poate, forma cea mai nobilă de concentrare a evenimentelor reale sau plăsmuite, toate expresie a modului imaginar dar şi intrinsec de a analiza, surprinde şi releva lumea exterioară şi universul interior.

Mitul jertfei este un mit universal, specific popoarelor balcanice, dar numai balada românească îl desăvârşeşte prin sacrificiul meşterului şi prin înalta ţinută estetică. Motivele româneşti sunt cele mai numeroase, iar metamorfoza creatorului în izvor reprezintă viziunea poporului nostru asupra creaţiei, când fiinţăm între conştiinţă şi limită. Tema jertfei pentru creaţie se întâlneşte la foarte multe popoare, dar numai cele din sud-estul european„au creat capodopere ale literaturii orale pe baza unui scenariu atât de arhaic."[2]

În „Meşterul Manole", Blaga îşi îmbogăţeşte mitul cu semnificaţii moderne, mai ales expresioniste. Expresionismul este un curent artistic a cărui concepţie estetică evidenţiază dorinţa de a da o nouă expresie spiritualităţii umane. Scriitorii expresionişti cultivă sentimentul metafizic al fiinţei, elanurile vitaliste, neliniştea existenţială. În teatrul lui Blaga, ca şi în teatrul expresionist, personajele nu sunt decât simboluri pentru forţele stihiale ale vieţii. În consecinţă, la baza conflictului dramatic vor sta contradicţiile dintre aceste forţe, care acţionează în spatele personajelor, şi nu motive psihologice sau sociale, determinabile din punct de vedere istoric. Una dintre ideile filosofice ale lui Blaga este destinul omului de

[1]. Vasile Nicolescu, prefaţă la Mircea Eliade, Aspecte ale Mitului, ed. Univers, Bucureşti, 1987, pag. XI

[2] M. Eliade – „Meşterul Manole şi Mănăstirea Argeşului, în „De la Zalmoxis la Genghis-Han", Bucureşti, Ed.
Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p.166-192

geniu, neînțeles de cei din jur deoarece va trebui să facă un sacrificiu atât de mare pentru a-si atinge perfecțiunea lucrării. Meșterul își pune întrebarea de ce tocmai el trebuie să facă un sacrificiu atât de mare și de ce i se cere să ucidă când dogma creștină ne învață exact contrariul. Cu toate acestea personajul a ales drumul creației pentru că zidind mănăstirea creatorul se zidește pe sine însuși, se împlinește prin creație. Alegând iubirea, dragostea de viață ar fi însemnat propria sa negare, anulare de creator. Drama începe cu motivul surpării zidurilor: meșterul se luptă șapte ani, luptă zădărnicită de cele șaptezeci și șapte de prăbușiri. Este de remarcat cifra șapte, care în tradiția culturală a popoarelor, numărul șapte reprezintă simbolul perfecțiunii: lumea a fost creată în șapte zile, șapte este numărul continentelor, șapte este un număr simbolic pentru Satana, care încearcă să concureze cu Divinitatea. Șapte constituie expresia cuvântului perfect și a omului deplin realizat.

Revenind la Manole, el caută prin rațiune, prin socoteli să învingă răul. Efortul prelungit și zadarnic este exprimat chiar de meșter: de șapte ani pierd credință, pierd ziduri și somn. Drama personajului este amplificată de conștientizarea caracterului irațional, absurd al jertfei care i se cere: săvârșirea unui act păgân pentru spiritualitatea creștină. Convinși că un duh rău clatină zidurile, sătenii scot sicriele din cimitir și le dau drumul pe apele Argeșului, femeile ies pe malul râului la miezul nopții și sting lumânările în apă pentru a alunga blestemul, subliniind astfel, prin practici magice și sacrificiale, caracterul ritualic al creației. Plasat pe două planuri ontologice, Manole este concomitent un erou mitic, devenind exemplar prin dăruire și jertfă de sine, și unul tragic, a cărui conștiință problematizează esența artei: aceasta este profund morală, dar sacrificiul impus artistului este asociat unui păcat.

Lucian Blaga comprimă datele oferite de partea introductivă a baladei și expoziţiunea dramei începe cu motivul surpării zidurilor. Derutat și aproape descurajat de acest fenomen de nepătruns, Manole măsoară și socotește în odaia sa de lucru, în prezența stareţului Bogumil și a unui ciudat personaj, Găman. Stareţul Bogumil - numele acestuia provine de la numele unei secte, bogumilismul, care este o erezie creștină balcanică din secolul al XI-lea, anunțată prin predicile preotului Ieremia Bogumil. Demonicul reprezintă în estetica expresionistă o categorie a lăuntricului, marcând puterea instinctuală a creației. Bogumil îii pretinde meșterului să creadă fără a cerceta. Aceasta admitea existența principiului binelui sub o aparență diavolească; în folclor, s-a păstrat până în timpurile moderne credința că Dumnezeu și Satana sunt frați. În baladă, ideea jertfei îi era transmisă lui Manole în vis, sub forma unei „șoapte de sus”, adevărată voce divină, care-i anula artistului voința proprie, transformându-l într-o jucărie a sorții. Spre deosebire de textul baladesc, în care Manole accepta și împărtășea tovarășilor săi visul, în piesă meșterul refuză ani de zile ideea sacrificiului, susținând ca este împotriva preceptelor creștine. Conflictul dramei începe în momentul în care intră în scenă Mira, soția lui Manole. Mira cunoaște frământarea interioară a soțului său și a înțeles sfatul stareţului Bogumil. Diferența definitorie dintre cele 3 personaje sacrificate (Ana, Mira și Femeia), este că atât Mira, cât și Femeia își asumă zidirea, participă conștient la sacrificiu, în timp ce Ana reprezintă victima. O victimă care se împotrivește, neagă moartea, dar o acceptă fără lamentații.

Conflictul interior pornește pe de o parte, prin pasiunea pentru construcție, pe de alta, intensa dragoste pentru viață, pentru frumusețea și puritatea ei, toate întruchipate de Mira. Manole este obligat de jocul sorții să aleagă între biserică - simbol al Vocației creatoare - și Mira - simbol al vieții, al dragostei, al purității omenești: biserica și Mira sunt cele două "jumătăți" ale personalității eroului. Fără una din ele, meșterul e anulat ca om. Constatăm deci un echilibru perfect al forțelor conflictului, și de aici caracterul tragic al acestuia. Conflictul piesei lui Blaga e tragic pentru că nu există cale de întoarcere. Conflictul nu poate fi soluționat decât prin moartea eroului, o moarte necesară, fără îndoială, iar nu o sinucidere, cum am fi tentați, poate, să credem, sau o moarte accidentală, ca în baladă. Întreaga desfășurare a acțiunii relevă condiția tragică a creatorului aflat în luptă cu propriul său destin.

Drama creatorului are ca punct culminant jurământul care-l face împreuna cu meşterii. Unii vor să-l părăsească, dar marele meşter le strecoară în suflet sentimentul unui destin implacabil care cere o jertfă. Hotărârea e pecetluită prin jurământ. După trei zile de aşteptare înfrigurată, în care meşterii se istovesc în tot felul de bănuieli de încălcare a jurământului, ale unuia, împotriva celuilalt şi ale tuturor împotriva lui Manole, apare Mira. Se face un nou pas spre împlinirea unui destin. Mira însă vine pentru a preîntâmpina un omor pe care-l face răspunzător pe stareţul Bogumil. Trecând prin chinuri mai presus de puterea unui om, Manole încearcă să evite jertfirea Mirei, dar zidarii săi îl constrâng cu virtutea jurământului făcut. Ignorarea sinceră a faptului că el a zidit-o pe Mira coincide cu starea de tensiune maximă, apropiată de tranşă, în care Manole execută ritualul sacrificial, la fel ca şi în baladă. Manole împlineşte destinul, căci patima de a zămisli frumosul e neîndurătoare. În psihologia frământată a lui Manole, momentul hotărârii de a jertfi, reprezintă în ordinea luptei omului cu natura, la scară istorică, momentul transfigurat artistic al neutralizării opoziţiei dintre natură şi cultură. Manole e aici, prin sacrificiul făcut, un erou civilizator, care dă oamenilor o nouă valoare, etern-durabilă, aşa cum Prometeu, tot prin sacrificiu, le dăduse focul. Blaga nu părăseşte nici o clipă condiţia omului. Zidarii trăiesc din plin febra constructivă a celorlalţi, dar obsesia vaierului care răzbate din zid şi comportarea Mirei în ultimele ei clipe de viaţă îl robesc tot mai mult. „Mira e personajul de contrast al dramei. Nevasta Meşterului este cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. Mira e femeia-copil, candoarea însăşi, e viaţa pe care o iubeşte Manole şi pe care ea o apără aşezându-se cu nevinovăţie în calea destinului pe care nu-l înţelege.”[3]Tot mai puternică devine conştiinţa că pentru el, ca individ, sacrificiul nu mai înseamnă izbândă, ci secătuirea tuturor puterilor sufleteşti. Bolnav de iubirea lui pentru Mira, muncit de inutilitatea sacrificării celei mai de preţ fiinţe, care-i aparţinea trup şi suflet, în gestul suprem al renunţării nemaigăsind iarăşi nici un sens, Manole se răzvrăteşte împotriva propriei sale fapte şi a celui care i-o ceruse şi vrea să spargă zidul pentru a-şi elibera iubita. Dar zidarii îl opresc: biserica pe care o concepuse, opera pentru care sacrificase totul nu mai aparţine autorului ei, ci eternităţii.„În Meşterul Manole, ideea sacrificiului devine postulatul filozofic al dramei. Creaţia presupune suferinţă şi jertfă. Creaţia e mai presus de individ, de fericirea personală, pentru că ea se săvârşeşte în folosul obştei. Manole înalţă o zidire pentru toate sufletele lumii, nefericirea lui, moartea Mirei e obolul creatorului pentru ca opera să se zămislească”[4]

Totul se termina prin gestul de răzvrătire împotriva propriei lui opere. Biserica rămâne dreaptă. Domnitorul vine cu alai să vadă minunea şi să se bucure măreţia acesteia. O altă deosebire se impune chiar din prezentarea şi din onomastica eroilor: „Negru-Vodă” din baladă este denumit numai cu apelativul „Vodă”, fiind un prototip al conducătorului de ţară, care vrea sa ofere poporului său un monument de artă şi un lăcaş de cult inegalabil ca valoare. Chiar dacă exercită o presiune psihologică asupra arhitectului, pretinzându-i sa finalizeze proiectul început, domnitorul – în viziunea blagiană –pierde conotaţiile negative din textul baladesc, unde el este văzut ca un iniţiator trufaş, care vrea cu orice preţ să devină ctitorul unui edificiu unic, renumele său să persiste în timp, legat de cel al unui artist genial. Totodată meşterii au comportamente diferite faţă de Manole, cel mai ataşat sufleteşte de el rămânând al şaselea zidar, care i-a plâns amarnic moartea. Există astfel o similitudine cu Hristos înconjurat de ucenicii Săi, în dificila încercare de a crea o nouă lume, spălată de păcate.

Nu întâmplător Blaga îşi localizează drama pe Argeş în jos,deoarece reprezintă un timp iniţial, fără determinare precisă, în care se încheagă, prin expresia miturilor, situaţiile arhetipale, etern repetabile, ale poporului român. Blaga însă, lasă în viaţă pe meşteri ca pe

[3] George Gană, Opera literară a lui Lucian Blaga, Editura Minerva, Bucureşti,1976,p.364
[4] Mircea Vaida, Afinităţi şi izvoare, Editura Minerva, Bucureşti,1975, cap. XI. Un nou teatru, pg.330

nişte dovezi vii şi concrete ale adevărului că marile izbânzi ale omului vor cere neîntrerupt noi şi mari sacrificii umane. În esenţa lor, fiecare dintre zidari e un meşter Manole.

Astfel creatorul intră în conflict cu legile morale şi principiile creştine pe care le încalcă deopotrivă: el este sfâşiat de conflictul lăuntric de-a ucide (jertfa fiind cerută de practicile străvechi, impusă prin stareţul Bogumil) şi patima de a construi, resimţită ca o fatalitate trăită intens, dincolo de limitele firii.

Drama lui Manole reprezintă drama artistului apăsat de umbra timpului. Omului de rând îi stă în putinţă să-şi prelungească existenţa doar prin mijlocirea procreaţiei. În cazul artistului există o cale superioară celei de natură biologică: creaţia. „ Năzuinţa meşterului zidar este a poetului care vede natura în prelungirea sentimentelor sale, putem spune, este năzuinţa artistului „constructivist" despre care Blaga spune că vrea să ajungă absolutul pe drumul său propriu, fără nici o concesie făcută vreunei puteri supranaturale şi supraindividuale".[5] Zbuciumul său este cu atât mai mare cu cât va trebui să aleagă, fără a se putea împărţi. Metafora femeie–biserică trimite la vocaţia creaţiei, a naşterii. Astfel biserica este simbolul creaţiei care învinge timpul. Femeia este eternă prin destinul ei de a da viaţă .

Bibliografie:

I.Bibliografia operei şi critică:

Bălu, Ion , *Lucian Blaga* , Bucureşti, Editura Albatros, 1988

Bâgiu, Lucian, Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului, Editura Imago, Sibiu, 2003

Blaga, *Lucian, Meşterul Manole*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

Pop, Ion, *Lucian Blaga - Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981

Eliade Mircea , *Comentarii la Legenda Meşterului Manole,* Ed. Humanitas, Bucureşti,2000

Gană,George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti,1976

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant – *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti,2000, vol I-III

Moraru, Cornel, *Lucian Blaga : convergenţe între poet şi filosof*, Editura Ardealul, Târgu Mureş,2005

Idem, *Lucian Blaga: monografie, antologie, comentată*, receptare critică, Editura Aula, 2004

Tănase, Alexandru , *Lucian Blaga-filozoful poet, poetul filozof* , Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1997

Vaida, Mircea, *Afinităţi şi izvoare*, Editura Minerva, Bucureşti,1975

II.Site-uri:

http://ro.wikipedia.org/wiki/7_(cifr%C4%83)

http://en.wikipedia.org/wiki/Bogomilism

http://ro.wikipedia.org/wiki/Me%C8%99terul_Manole

[5] Eugen Todoran,Prefaţă la volumul Lucian Blaga, teatru, Editura Minerva, Bucureşti,1971

THE WEIGHT OF LINGUISTIC INTERACTIONS IN THE LITERATURE OF ACCOMMODATION

Nicoleta-Loredana MOROȘAN
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This paper aims to show the role played by language shift in the economy of relocation narratives. Reaccounting cross-border experiences, the works pertaining to the literature of accommodation become indicative of the variety of stages characterizing their narrators' process of building up their plurilingual competence. The identification of the different functions undertaken by linguistic interactions all throughout these intercultural encounters enables the analysis of cultural openness manifestation.

Keywords: linguistic interaction, intercultural competence, identity, sense of belonging, representation

Introduction

First issued as a type of personal narrative addressing the quest for adaptation and sense of belonging of Americans settling in France, to the culture of their new home, the literature of accommodation (as presented by Edward Knox in his paper published in *French Politics, Culture & Society* in 2003) progresses on two strains, depending on the French setting chosen by the foreign residents. There is the strain of the province-based writing, the one dealing with the Americans' attempt at seeking out „sensuous experience through food and climate as well as village or rural life as a form of contact with a past soon to be, if not already, lost." Then, there is the Paris-based writing, tending to „deal more with issues of intellectual and artistic culture, as well as institutional practices." (E. Knox, 2003 : 95). Expanding the substance of this kind of literature to the literary works of the British writers going through the same experience, we shall analyze the extent to which the linguistic interactions between English (as the mother tongue) and French (the language of the new dwelling-place) account for the array of difficulties overcome by the narrator in the succession of stages leading to his successful accommodation process.

Functions of the Language Shift

The „love letter to Paris and some of the people of Paris" (Peter Mayle) written by Michael Sadler in 2000 was published in France by l'Archipel, bearing the title *Un Anglais à Paris*, and in Great Britain in 2002 by Simon and Schuster Uk Ltd, as *An Englishman in Paris – L'éducation continentale*. From its very title in the English version, or, more precisely, from the coexistence of the English title with the French subtitle, this relocation narrative refers its reader to the importance borne actually by the coexistence of the two languages in the mind of the narrator. The act of acknowledging this twofold linguistic presence its valuable role in the acquisition of the intercultural competence by the British author can but contribute to an accurate understanding of his identity reconstruction process.

The bilingual association of the peritext elements represented by the title of the book *An Englishman in Paris* and its subtitle *L'éducation continentale* gives rise to an entire

intertextual network, internationalizing the cultural journey of adaptation taken by the author by bringing together three locales, The United States of America, the British Isles and France. The title echoes the love-story between the „exuberant American expatriate Jerry Mulligan, a World War II veteran trying to make a reputation as a painter" (*IMDb*), and Lise Bouvier, a French girl, depicted in the Oscar-winning musical romance directed by Vincente Minnelli in 1951, *An American in Paris*. The subtitle, alluding to Gustave Flaubert's novel written in 1869, *L'éducation sentimentale,* situates the reader plainly in the French literary scene while evoking the insular position setting England apart from the rest of the European continent it belongs to. The British Isles versus continental France, both pertaining to the same continent, anticipate two views upon the world which will be finally reunited thanks to the intercultural competence professed by the narrator. The direct and indirect references made to American, English and French origins through the realization of the two languages in the peritext also anticipates the constant interspersing of French phrases into the discourse that is to be delivered in English.

The omnipresent linguistic interactions stemming from a developed plurilingual competence consist in the irruption of French words and phrases in the English discourse. The causes of their appearance are manifold. They may occur either as language units designating French realities which are not familiar to the Anglophone culture, and in this case they come out of sheer necessity. They may also occur as the continuation of a thought that has just been verbalised in English and prolonged in French, a language shift meant to show the steps taken by the Englishman towards intimacy with the new language, which little by little comes more and more natural to the foreign resident in Paris. They may also be intended as a stylistic reinforcement of already-expressed ideas in English; by resorting to rephrasing in French, the narrator will then show his newly-attained level in the foreign language. And this is to name but a few types of language interactions between English and French.

The book opens on a chapter recalling the narrator's trip from the English village Abesbury under Lyme to Paris. In fact, this large toponymic framework can be figured out only after perusing the second chapter, as well, as the space-related information must be reconstructed from the recollection of what prompted this journey across the Channel and on what purpose, the whys and the wherefores being therefore disclosed gradually. The initiating sequence set in Dieppe, which will later on be understood as happening on the route to the French capital, consists of a scene whose protagonists are the author and a French cheese. The scene is delightfully humorous, but beyond the humour it is pervaded by, it contains the first element of the constant parallel underlying this relocation narrative: the English and the French realities, as well as the English and the French ways of doing and owning things: „The Englishman looked at the cheese and the cheese looked at the Englishman." (M. Sadler, 2003 : 1)

The opening sentence, built on two symmetrical clauses, names the two characters who will make the object of this memoir and who are not, as it may seem at first glance, the narrator and the cheese, but the Britishness of the narrator and the Frenchness of the environment he is about to settle down in. The mention of the former in the third person, by means of his nationality, and then of the French milieu he had chosen to immerse himself in by means of a metonymy from the gastronomic field – the cheese, is not insignificant. It dramatically sets a scene of what seems to take the form of a confrontation between the two participants. Yet, while the atmosphere appears to be confrontational, the following chapters of the book will reveal the narrator in the process of building up and strengthening his intercultural competences, those psychological and at the same time sociological skills "enabling people to cope with complex difficult situations engendered by the multiplicity of cultural referents in unequal psychological and sociological contexts" (*cf.* A. Manco, 2000: 49). Thus, what is initially sensed as a confrontational climate will soon give way to a cross-

cultural negotiation in terms of a reshaping process regarding representations of both self and otherness. By enhancing his cultural intelligence (Early, 2002), that is his "capability to deal effectively with people from different cultural backgrounds" (D. Thomas, 2006: 78) - the French one, in this particular case -, the English narrator will equally muse upon the way his mother tongue and the foreign language verbalize reality, by making them meet and coexist as his discourse unfolds.

What follows the first sentence is the confirmation of the tonality embraced by the whole reaccounting of French experiences. This is one of gentle irony towards the new culture interwoven with self-deprecating humour, all combined in an open attitude of critically analyzing while espousing the values of the adoptive territory: „The Englishman was me. The cheese – soft, fat, orange and too big for its box; a rubicund monk against a backdrop of smiling cows – was a Livarot. We were both in Dieppe high street. The cheese knew I was just off the ferry. It knew I wanted it." (M. Sadler, 2003: 1). The breaking of the symmetrical rhythm characteristic to the inaugural sentence by the length of this next passage speaks volumes of the intercultural openness the book will stand for. The clarifications brought to the identity of the Englishman and that of the cheese are uneven in dimension: there is a concise one for the human being, disclosing that the narrative will actually be a first-person, contradicting the readers in their first impression, and a lengthy one for the cheese, which, after being initially described in terms of texture and visual appearance, will also be personified. The ample scope of this depiction, next to the use of the artistic device of personification, illustrates the importance of this gastronomic product as a vector of iconic elements peculiar to the adoptive culture. In the confrontation atmosphere set out by the inception sentence, the cheese spilling lavishly out of its box may be seen as the new culture imposing itself to the attention of the foreign visitor, whilst already aware that it is coveted. Livarot, the name of the Normand cheese coming from the name of the commune it originates in, is a culturème, referring the author to a French reality he had never had access to before through rights of ownership. Thus, in order to fully grasp the tension and importance of this humorous confrontation, the reader needs to be familiar with the place held by the Livarot cheese in the hierarchy of internationally-known cheeses protected by Appélation d'Origine Contrôlée: „I've never had a Livarot on my own. I'd often given them surreptitious glances as they lounged voluptuously on the marble slabs of shady *crémeries* but, until now, I'd always managed to rein in my enthusiasm with arguments such as: 1, they stink; 2, you can die of them. But today, if I wanted to, I could. *Pourquoi pas* ? I was going to learn my lesson the hard way. Buying a Livarot is one thing; living with one is another kettle of fish. I opened the door of the *épicerie fine*." (M. Sadler, 2003 : 1).

The linguistic interaction between the English and the French languages does not take long to make its presence felt. The first one consists in the naming in French of the language unit „dairy store": *crémeries*. Given the above-mentioned confrontation, the presence of the French word is voluntarily actuated by the narrator, as displacing the *fromage* in question from its French environment would have been incongruous. The same explanation is valid for *épicerie fine*, as it refers to a kind of shop destined to sell French-made products; while in its turn, it does have a correspondent word in English, that is *delicatessen*, the German origin of the word would have caused losing the authenticity of the account of the French experience.

The next interaction is represented by the verbal expression *Pourquoi pas?* which casts a totally new light on this confrontation episode placed at the very outset of the book: "But today, if I wanted to, I could. *Pourquoi pas*?" The French rhetorical question prolonging the feeling verbalised in English emphasizes the likeliness that the narrator's long-nurtured desire to own a Livarot may become reality. This relaxed continuation in the language of the cheese producers is also a challenge, for as it will soon be made apparent that buying and transporting such cheese is not something to be trifled with.

The purchase of the long-covited produce is related, as it happened, in French: „The proprietor in his long white apron oozed out from the back of the shop where he'd probably been spending the morning humming Georges Brassens to the inmates. He was like his cheeses: large, ripe, and at least 60 per cent fat. „*Je voudrais un Livarot, please*", I managed to dribble. „*Un colonel, monsieur*?" „*Excusez-moi*?" Livarots, he explained, come in various sizes: S, M, L, XL and, the largest of them all, the *colonel* – the rank indicated by five green strands of raffia tied around his waist like a cummerbund on a Welsh baritone. „*Je prends le colonel, s'il vous plaît*" A whole brigade were brought out on parade, squeezed and lifted to the nose.[...] I left the *épicerie*, my heart beating fast." (M. Sadler, 2003: 2)

The introductory description of the new agent performing in this scene besides the narrator is presented in English. The proprietor emerges from an atmosphere *supposed* to be marked by a French iconic figure – the songs of the cult songwriter and singer Georges Brassens. The modalisation of what the seller had been doing „where he'd probably been spending the morning humming Georges Brassens to the inmates" through the adverb „probably" is highly relevant in this context, as it shows that the narrator does not actually recount what he had observed that the *vendeur* had been doing, but an action he presumed the latter to be performing: humming Brassens' songs. The presence of the modifier „probably" is first and foremost indicative of the representation held by the English writer regarding the habits of what a social category pertaining to a national culture could be doing while practicing their occupation. By culture, we mean here the significance attached, in the distinction made by Robert Galisson in his work *De la langue à la culture par les mots* between « cultivated culture » and « shared culture », to shared culture (culture partagée) which consists in « savoirs et pratiques transmis et partagés par un groupe social qui a une langue en commun » standing at foundation of living in society and taking the shape of "traditions and customs, values, beliefs, rites and representations". As Galisson puts it, this type of culture is a "*culture action*", recognizable in undertaken actions and contributing to the construction of a collective identity**.**

The insight into the narrator's representation horizon on French culture is followed by the physical description of the French seller, achieved by way of a transfer from the cheese features to the human being by means of a simile: „large, ripe, and at least 60 per cent fat." The conversation is rendered in the language it took place in, that is French. The exchange is brief: the narrator asks for a Livarot cheese: "*Je voudrais un Livarot, please."* (which he remembers jocularly to have done with some effort, as pointed out by the English comment „I managed to dribble"), the seller replies by a question inquiring what type of Livarot cheese: „*Un colonel, monsieur*?", whereupon the dialogue already grinds to a halt, on a speech act by which the narrator admits defeat and asks for clarification, as he fails to understand the meaning of the previous question: „*Excusez-moi*?". The subsequent conversation which the reader is let to believe to have proceeded in French is now narrated in English, as it seems that the linguistic effort would have been too great to have it reproduced entirely in its original language. The narrator supplies his reader with a summary of the Frenchman's utterances under the form of reported speech in English, which revolves around the explanation of what the French culturème in relation to Livarot, *colonel*, means. The name of the cheese will be preserved in French, which is signified by the italic characters, as the name also exists in British English, but referring strictly to the military domain. The conclusion of the French verbal exchange related to the purchase of the long-awaited cheese which did not prove to be as simple as it may have seemed at first is however rendered in French: „*Je prends le colonel, s'il vous plaît*". This scene finishes on a sentence addressing the mood the narrator was in upon leaving the dairy-shop: „I left the *épicerie*, my heart beating fast." The culturème *épicerie* naming the setting where a heroic plurilingual act has just been accomplished is

preserved, as proof of the new territory where „battles" will be fought and won in the valiant attempt at successfully living intercultural experiences.

Concluding the chapters

Equally important in determining the weight detained by the linguistic interactions in understanding the intercultural journey taken by the narrator is the fact that most of the chapters of this account end in a brief French phrase meant to draw a conclusion in relation with what has been presented along the previous pages. Thus, the first chapter which dwells on the narrator's first experience of buying and carrying an impressive Livarot on his car all the way from Dieppe to Paris, which, for anyone knowledgeable about French cheese, implies subjecting oneself to a pungent smell, ends as follows: „When the colonel, the car and myself finally made it to the motorway toll-booth, the girl behind the desk got a full whack of roof-ripened Livarot between the eyes. I tried to temper her shock with my second French joke. I smiled, as for a photograph, showing my teeth. „*Fromage*!" Jokes travel as badly as cheese." (M. Sadler, 2003: 5). In adopting the new language of the new country, attempts at linguistic humour are made, which is indicative of the openness to make use and take advantage of any possible transfer between the mother tongue and the language of the new locale. The unfortunate loan translation into French of the English linguistic ritual when taking somebody's photograph, the instruction "Say cheese!", by the noun "*fromage*", although unsuccessful in making the lady at the toll-booth smile, is not of little value. It shows the narrator armed with resilience and hardiness in embracing the experiences lying ahead of him in his adoptive country, convinced, as he concludes in the second chapter of his relocation narrative, that „England had been my pillow. *La France serait mon réveil*." (M. Sadler, 2003: 11).

Bibliography

Early, P. Christopher, 2002, "Redefining interactions across cultures and organizations: Moving forward with cultural intelligence" in Research in Organizational Behavior, 24, pp. 271-299

Galisson, Robert, 1991, *De la langue à la culture par les mots,* CLE International, Paris

Knox, Edward, 2003, „A Literature of Accommodation" in *French Politics, Culture & Society,* vol. 21, No. 2, Special Issue: Déjà Views: How Americans Look at France, Berghahn Books, pp. 95-110

Manco, Altay A., 2000, « Compétences interculturelles et stratégies identitaires » in *Agora/Débats jeunesses*, No 22, L'Harmattan, Paris, pp. 49 – 60

Sadler, Michael, 2003, *An Englishman in Paris – L'éducation continentale,* Pocket Books

Thomas, David, 2006, "Domain and Development of Cultural Intelligence : The Importance of Mindfulness" in *Group and Organization Management*, Vol. 31, Issue 1, Sage, pp. 78 -99.

IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0043278/synopsis?ref_=ttpl_pl_syn

THE TRIANGULAR DESIRE IN REBREANU'S NOVEL ION

Imola Katalin NAGY
"Sapientia" University of Târgu-Mureş

Abstract: In this study we approach the issue of Liviu Rebreanu's 1920 novel Ion, applying the most important elements and ideas of Rene Girard's theory on mimetic desire. We wish to analyse the extent to which such a lecture is appropriate, and we try to find answers to questions referring to Ion's desire to obtain everything in life as a result of the mimetic desire mechanism. Ion's tragic fall may be interpreted, in our view, as a result of a subtle and subconscious mechanism in which imitating others and assuming others' wishes play a key role.

Keywords:the novel Ion, mimetic desire, wish and desire, imitation, the Other

Una din stereotipiile legate de romanul *Ion* este legată de simbolistica drumului de la începutul şi sfârşitul romanului, amintind de timpul care trece nepăsător peste dramele umane şi de faimosul mit al eternei reîntoarceri. Într-un eseu dedicat lui Rebreanu, *Complexul lui Nessus,* criticul clujean Ştefan Borbély afirmă, în legătură cu mult discutatul timp ciclic rebrenian, că acesta nu e mai mult decât un accesoriu, un element neesenţial în devenirea internă a personajelor. Nu cronosul e principiul coagulant, ci erosul. „Cu riscul de a contraria o bună parte a criticii, suntem de părere că succedaneu este şi artificiul atât de discutatului motiv al timpului ciclic. Ca un cadru exterior, el poate fi acceptat, ... însă deficienţa lui principală rezidă în lipsa de tangenţă cu destinul autentic, adevărat al personajelor, supuse - fără excepţie - unui alt fel de timp: timpul capricios, secvenţial al hazardului.Cel mai important procedeu de a impune legea este la Rebreanu - cum foarte just sesiza Liviu Petrescu în *Realitate şi romanesc* - unul de sorginte tolstoiană – iubirea." (Borbély, 1995, 36)

Lucian Raicu (1967, 78) scrie, într-o carte despre scriitorul român că „Rebreanu a decis să-i arate nu numai sub puterea alienării, dar şi sub un aspect inalterabil uman şi într-un anume înţeles să facă din ei nişte eroi grandioşi, măsurându-se într-o înfruntare de proporţii epopeice. Moartea lui Ion nu va fi, astfel, lipsită de un sens tragic. Ion nu putea fi un simplu şi vulgar înşelător, ambiţia sa era travestată de o mare pasiune, şi chiar de un suflu al revoltei vitale.

Dacă Ion rămânea un ţăran şiret, fără patimi supreme, fără o mare nevoie de a iubi, care învinge instinctul posesiunii, şi-l umanizează, romanul pierdea înalta perspectivă, patosul." (Raicu, 1967, 78)

Ionel Popa se revendică în continuarea eseului lui Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu* (1967), care pune, pentru prima dată, problema prezenţei tragicului în romanele rebreniene. Criticul aplică o grilă de lectură în care se foloseşte de nişte operatori de identificare a tragicului, operatori propuşi de Gabriel Liiceanu în volumul său *Tragicul o fenomenologie a limitei şi a depăşirii* (apărut în 1975 la editura Univers). „Regimul temporal al tragicului este prezentul. Toate personajele tragice au o viaţă scurtă, dar intensă. Eroii tragici sunt totdeauna tineri, cel mult în pragul maturităţii ...Viaţa eroului tragic este o ardere ... această viaţă este calitativă şi de aceea exemplară. Personajele netragice au o viaţă lungă, fără relief. Este cantitativă." (Popa, 2006, 96). De la Nietzsche încoace tragicul este pus în relaţie cu voinţa. Numai cel cu voinţă e în stare a provoca destinul şi a comite astfel un hybris. „Totdeauna personajul tragic este un personaj dionisiac care trăieşte într-o stare de febră care

scurtcircuitează structurile de adâncime. Această stare deschide prăpastia în care trebuie să priveşti până la fascinaţie." (Popa, 2006,97) Probabil că din acest abisal al tragicului se trage preocuparea romancierului pentru psihismul de adâncime. Confuzia dintre tragic şi dramatic a făcut ca romanele lui Rebreanu să fie citite drept dramatice cel mult, şi nu tragice, crede Ionel Popa. „În tragic forţele care se confruntă sunt de aceeaşi putere şi la fel de îndreptăţite, dar sunt incompatibile şi nu există învingători şi învinşi. În dramatic conflictul există între valori apropiate, iar conflictul evoluează în sensul că una din valori copleşeşte pe cealaltă adjudecându-şi victoria ... iar deznodământul generează la nivelul afectivului pesimism sau optimism." (Popa, 2006, 99)

Primul care intuieşte esenţa tragică a protagonistului din *Ion* este însă Eugen Lovinescu. „Figura centrală a lui *Ion* depăşeşte realitatea: e un ţăran conceput mai mare ca natura, expresia tipică a ceea ce numeşte Nietzsche putere de voinţă a instinctului de dominaţie." (Lovinescu, 1989, 319)

Nicolae Balotă sesizează, în schimb, rolul motivului violenţei. „De fapt, romanele lui Rebreanu vădesc o subiacentă obsesie a violenţei. Fireşte, însăşi lumea primitivă care constituie mediul predilect al imaginaţiei sale este o lume a violenţei. G. Călinescu observase că această sălbăticie fundamentală a sufletului omenesc primitiv care se găseşte la temelia marilor epopei clasice a fost zugrăvită cu cea mai rece obiectivitate şi cu multă măreţie epică de către romancierul nostru ... Violenţa este, pentru acest scriitor, o constantă obligatorie, sau o cursă fatală în care cade omul. Ficţiunile sale sunt o ilustrare a unui mit al violenţei. Umanitatea sa e aceea a unei brutalităţi necesare, a determinismului violenţei. Eroii săi cunosc prea bine greul pământului şi toate cercurile existenţiale - îndeosebi cele ale erosului şi posesiunii - stau sub semnul sângelui." (Balotă, 1974, 17) După Balotă, nu avem la Rebreanu, eroi tragici în sensul clasic al termenului, ci victime ale unei tragedii care depăşeşte individualul: „că existenţele eroilor din romanele lui Rebreanu devin tragice destine ne-o dovedeşte nu numai mersul lor fatal spre catastrofă, ci şi tot ceea ce ne face să înţelegem corul tragic din jurul lor. Satul joacă în tragedia lui Ion rolul unui asemenea cor ... Satul ... este un univers al valorilor. Un univers în care se nimicesc vieţi, deci valori, de aici tragedia."(Balotă, 1974, 17)

Erosul rebrenian este interpretat de către Ion Simuţ ca experienţă spirituală. Aplicând psihocritica lui Charles Mauron şi căutând reţeaua de imagini repetate, metaforele obsedante şi figurile mitice care încheagă mitul personal rebrenian, criticul român trage concluzia că mitul personal rebrenian fundamental este mitul cuplului etern, în căutarea căruia se află toate personajele sale majore. „Nu există roman al lui Rebreanu în care Iubirea să-şi realizeze aspiraţiile. În multe cazuri, nu putem întrezări posibilitatea unei armonizări a două fiinţe. Substanţa epică e funciar tragică - un tragism izvorât din energiile dezlănţuite ale erosului tulburat şi ameninţat de situaţiile de criză. Cu toată evidenţa şi aparenţa de conflict social din romanele sale, nucleul generator al tragediilor şi principiul cauzal al epicului trebuie căutat în scenariul erotic. Această situaţie dramatică internă (iubirea întreruptă de moarte sau deviată din drumul ei firesc de scopurile sociale sau politice ale individului) exercită presiune asupra gândirii şi imaginaţiei. Rezolvarea este o compensaţie în imaginar fantasma cea mai frecventă pentru erosul rebrenian e cuplul etern." (Simuţ, 1995, 183)

Această îngemănare tragică a dorinţei de avere şi a impulsului erotic este explicată de Manolescu astfel: „A spune că în centrul lui *Ion* se află problema pământului, mecanismul social al luptei pentru pământ este insuficient şi chiar neadevărat. În centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima inocentă şi măreaţă a fatalităţii biologice ... această fiinţă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă faţă-n faţă nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogăţească, ci cu un pământ stihie primară la fel de viu ca şi omul, având în măruntaiele lui o uriaşă *anima.*" (Manolescu, 2008, 603)

Manolescu vorbeşte de un conflict natural-biologic, care apropie viziunea scriitorului de naturalism, cu atât mai mult, crede criticul, cu cât istoria romanului european notează, în prima jumătate a secolului al XIX-lea o primă fază a romanului realist de relativ optimism social, apoi către sfârşitul secolului, o a doua fază a romanului realist care produce eroi sceptici şi dezabuzaţi. *Ion* este, în lectura istoricului literar, un roman al eşecului: „marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului şi a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredităţii ... Definiţia romanului, ca istorisire a unui eşec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puţin după Primul Război mondial, la noi, ca şi în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eşecuri ... aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină victimă." (Manolescu, 2008, 604) Ideea apare şi la Ion Simuţ, care apreciază romanul lui Rebreanu ca eşecul căutării nu unei iubiri anume, ci a iubirii eterne: „Conflictul epic din romanele lui Liviu Rebreanu indică de repetate ori, ca o busolă a Nordului, soluţia iubirii eterne ca o nostalgie sau o fantasmă deschisă spre metafizic (în *Pădurea spânzuraţilor, Adam şi Eva* şi *Gorila*). În afara celor trei romane, Rebreanu rezolvă tragic conflictele erotice, tratându-le ca eşecuri (şi căutări ratate) ale iubirii eterne." (Simuţ, 1995, 191)

René Girard dezvoltă, în *Minciună romantică şi adevăr romanesc,* teoria „imitaţiei": aplecându-se asupra structurilor narative, Girard susţine că domeniile romaneşti sunt sudate, ele reprezintă fragmente ale unei durate romaneşti totale, romanele se elucidează unele prin altele, iar scriitorii funcţionează ca revelatori unii altora. Girard crede că nu există dorinţă spontană ci doar una mediată, adică orice dorinţă este triunghiulară. „Dorinţa triunghiulară este dorinţa ce transfigurează obiectul său." (Girard, 1972, 37) Dorinţa potrivit altuia sau dorinţa triunghiulară se bazează pe un subtil mecanism al *imitaţiei.* Există două tipuri de mediere în cadrul dorinţei triunghiulare, o *mediere internă* şi şi una *externă,* ele au trăsătura comună că transferă obiectului o valoare iluzorie, suscitând astfel dorinţa subiectului de a-l poseda. Posesia obiectului produce decepţie, astfel există două soluţii: proiectarea dorinţei asupra unui alt obiect sau schimbarea mediatorului. „La originea unei dorinţe se află mereu spectacolul unei alte dorinţe, reală sau iluzorie." (Girard, 1972, 120)

René Girard analizează *dorinţa potrivit altuia* şi funcţia seminală a literaturii în romanele lui Stendhal, Flaubert, Proust. „Pentru ca un vanitos să dorească realizarea unui ţel e de ajuns să fie convins că un al treilea - căruia îi acordă un oarecare prestigiu - a dorit mai întâi să realizeze un asemenea ţel ... La cele mai multe din dorinţele stendhaliene, mediatorul doreşte el însuşi obiectul, sau ar putea să-l dorească: chiar această dorinţă, reală sau suprapusă, face ca obiectul să fie infinit mai mult dorit de subiect ... Ceea ce înseamnă că e vorba totdeauna de două dorinţe concurente. Mediatorul nu-şi poate juca rolul de model fără a juca - sau a lăsa impesia că joacă - în acelaşi timp, rolul unui obstacol." (Girard, 1972, 28) Dorinţele cele mai puternice sunt cele pătimaşe. Stendhal distinge între *dorinţa vanitate* şi *dorinţa pasiune*. Structura triunghiulară a dorinţei este prezentă şi la snobii lui Proust, „adică în locul de intersecţie între iubirea-gelozie şi snobism. Proust afirmă neîncetat echivalenţa dintre aceste două vicii. Lumea, scrie el, nu-i decât un reflex a ceea ce se petrece în iubire." (Girard, 1972, 44)

Dacă încercăm să aplicăm grila de lectură propusă de Girard în *Minciună romantică şi adevăr romanesc* asupra romanului pus în discuţie aici, putem ajunge la concluzii interesante privind prezenţa, în textul rebrenian, a unui subtil mecanism al dorinţei potrivit Altuia, o dorinţă-vanitate concurată de o dorinţă-pasiune, numit de către Rebreanu glasul pământului şi glasul iubirii. *Dorinţa-vanitate* sau glasul pământului se manifestă printr-o formă a medierii externe, altfel spus cu un mediator din altă categorie decât subiectul. În *Ion* putem identifica mai multe etape ale desfăşurării dorinţei potrivit Altuia. Subiectul dorinţei-vanitate este Ion, obiectul e, de fapt, averea (concretizată apoi în pământuri, substituite la nivelul figuraţiei umane prin persoana Anei), o viaţă mai bună prin avere.

La început, rolul de mediator pare să-l aibă Herdelea, care îi arătase lui Ion calea: perspectiva că ar putea avea o viaţă mai bună. La acest nivel, avem de-a face cu o formă de mediere externă. Rolul învăţătorului în evoluţia destinului lui Ion este analizat cu fineţe de către Ion Simuţ în capitolul *Ion, „fiul" lui Herdelea* din volumul *Revizuiri*. Ion Simuţ (1995, 198) lansează ideea că responsabilul moral pentru eşecul lui Ion ar fi învăţătorul Herdelea. „Ceva esenţial a scăpat criticii în interpretarea lui Ion, posedat al pământului. Obsesia lui provine, desigur, din înclinaţia naturală a unui om instinctiv, privat de obiectul dorinţelor sale, până la exasperare ... proiectele de acţiune ale lui Ion sânt stimulate şi sugerate de învăţătorul Herdelea. De fapt, Ion se comportă ca un fiu adoptiv al învăţătorului." (Simuț, 1995, 198) Simuţ sugerează că Ion este manipulat, la modul inconştient, de Herdelea, care vrea să-şi ia revanşa în faţa preotului. De altfel începutul romanului e grăitor şi în acest sens: în spaţiul circumscris de drumul spre Pripas, Hristosul de tinichea şi casa învăţătorului şi cea a Glanetaşului, prima referinţă umană e chiar Herdelea. În acest sens cei doi, Herdelea şi preotul, devin agenţii morali ai acţiunilor şi ai destinului flăcăului, iar ucenicia lui Ion pe lângă învăţător va fi de rău augur: „Vinovăţia - scria Freud - este sentimentul indus de o violenţă necomisă. Acest tip de vinovăţie îi aparţine învăţătorului. El îl sfidează pe preot prin acţiunile lui Ion ... Într-un fel, tânărul ţăran este delegatul său în această dispută - o dispută însă în care Ion şi-a găsit propria miză şi propria motivaţie. În acest teritoriu al motivaţiei şi al mobilurilor interioare, familia Herdelea îl influenţează diabolic pe Ion, îi catalizează pornirile violente." (Simuț, 1995, 200-201)

Există, în romanul lui Rebreanu, numeroase scene care par să susţină ideea potrivit căreia Herdelea ar fi unul din mediatorii dorinţelor lui Ion. „*La cină familia Herdelea dezbătuse amănunţit întâmplarea şi cu toţii căzuseră de partea lui Ion, şi pentru că li-e vecin, şi pentru că feciorul Glanetaşului era mai deştept decât toţi flăcăii din Pripas. Discuţia o încheiase Titu, declarând grav:*

-Bine-ar face să-i tragă o sfântă de bătaie" (Rebreanu, 2006, 51), sau, în altă parte, „*toată familia Herdelea era cu trup şi suflet de partea lui Ion. Ziceau că bine a făcut dacă a zgâlţâit puţin pe butoiul cela de George. De ce să-şi bată joc de un băiat cumsecade ca Ion*?" (Rebreanu, 2006, 68). Apoi, după ce Herdelea fiul (un substitut al tatălui) îi arată calea cea mai facilă de a se îmbogăţi, rolul de mediator pare să fie luat de Vasile Baciu, e vorba, şi aici, tot de o mediere externă. „*Titu, în realitate, nu prea înţelegea nici încăpăţânarea lui Ion de-a lua pe Ana, şi nici pe a lui Vasile Baciu de a nu i-o da. El vedea în amândoi nişte ţărani deopotrivă de treabă, între care nu e nici o deosbire. Dacă Ion n-are avere, în schimb e mai dezgheţat şi mai harnic, ceea ce face uneori cât o moşie. Deoarece însă rolurile de povăţuitor îl măguleau, se sili să găsească un sfat bun care să-l ridice în ochii flăcăului.*

-Dacă nu vrea el să ţi-o dea de bunăvoie, trebuie să-l sileşti! zise Titu după un timp, nehotărât puţin...

Flăcăul tresări. I se păru că în minte i s-a deschis deodată o dâră luminoasă care îi arăta lămurit calea." (Rebreanu, 2006, 102-103)

Potrivit teoriei lui Girard, dorinţa-vanitate adică, în cazul nostru, dorinţa pentru pământ manifestată prin invidie e o formă de mediere externă, unde mediatorul face parte din altă categorie decât subiectul. Poziţionarea actanţilor în această schemă a dorinţei triunghiulare subiect-mediator-obiect se prezintă, în romanul lui Rebreanu, astfel:Ion (subiect) → Herdelea/Vasile Baciu (mediator) → pământ-avere /Ana (obiect)

Vasile Baciu îşi împlineşte perfect rolul de mediator, fiindcă se află în posesia obiectului râvnit de subiect şi se opune dorinţei acestuia. Baciu e piedica cea mai mare în planul lui Ion: „*Eu nu vreau să ştiu de alde calici ţanţoşi care umblă să-i împuieze capul.*" (Rebreanu, 2006, 45) Liviu Maliţa îl defineşte pe Vasile Baciu ca adversarul lui Ion, „o construcţie în oglindă ... au destine simetrice opuse." (Maliţa, 2000, 99) De asemenea criticul vorbeşte de rivalitatea erotică dintre Ion şi George Bulbuc: stăpân al femeii dorite de Ion,

George poartă *masca totemică a Tatălui*[1], Ion raportându-se la George nu ca la un frate, ci ca la un tată invidiat.

Gestul lui Ion repetă, imită, de fapt, gestul lui Baciu, cândva şi el fecior sărac, dar căsătorit cu o femeie cu avere: „*Era un bărbat silitor Vasile Baciu când se găsea în toane bune. A avut o viaţă grea şi plină de trudă, dar s-a ţinut totdeauna printre fruntaşi. Părinţii nu i-au dat decât sufletul dintr-însul. S-a însurat cu o fată bogată şi urâtă, dar a iubit-o ca ochii din cap, căci ea îi întruchipa pământurile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor. Bogăţia îi deschisese mai mare dragostea de muncă. Râvna de a agonisi îi puse stăpânire pe suflet ... împreună cu nevasta, Vasile Baciu a înmormântat o parte din sufletul său propriu. Îi slăbi pofta de muncă ... Ce agonisea acum dădea pe băutură ... Numai moşia îi era mai dragă ca odinioară ... În Ion simţea un vrăjmaş. Cum a fost dânsul în tinereţe, aşa e feciorul Glanetaşului azi. Îi vrea averea. De aceea fierbea de ură chiar numai văzându-l.*" (Rebreanu, 2006, 66)

Dorinţa de a avea pământ sau dorinţa de a se îmbogăţi se naşte în sufletul eroului nu întâmplător: Ion are în faţă un model - un mediator - pe care-l invidiază, evident, la nivel subconştient. Frustarea lui Ion e cu atât mai mare cu cât familia lui avusese avere, dar tatăl prăpădise zestrea nevestei, în loc să o sporească. El încearcă, probabil, să recupereze un trecut bogat, înstărit, mai bun al familiei.

Atât Ion cât şi Vasile Baciu sunt conştienţi că demersul lui Ion nu e unul singular, Ion repetă, imită ceea ce Baciu făcuse în tinereţe. Scopul e acelaşi - îmbogăţirea. „*Zvârcolirile acestea îi aduceau totdeauna aminte pe Ana şi pe Vasile Baciu, şi-l întăritau. Se simţea înfrânt şi neputincios, iar simţământul acesta îi aprindea sângele şi-i umplea creierii de planuri şi hotărâri care mai de care mai năzdrăvane ... râdea însă când îşi amintea de făgăduinţa lui că o va lua de nevastă* (pe Florica, n.n.). *Cum s-o ia, dacă toată zestrea ei e un purcel jigărit şi câteva bulendre vechi?Dragostea nu ajunge în viaţă ... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia. Şi îndată ce zicea aşa, se pomenea cu gândurile după Ana*." (Rebreanu, 2006, 90)

Calea către avere aleasă de Ion este însă una mult mai perfidă: „*aşa îşi chibzuise dânsul calea pentru a sili pe Baciu să i-o dea. Ca să izbutească, trebuie s-o ia domol. Altfel i se primejduiau planurile ... acuma ştia bine cum are să-l silească. Numai să nu-şi piardă răbdarea. Graba strică treaba. Fără dibăcie şi fără şiretenie nu ajungi niciodată la mal.*" (Rebreanu, 2006, 109).

Gelozia, invidia, ura sunt forme ale medierii interne. Invidia este, potrivit definiţiei date de Max Scheler „sentimentul de neputinţă ce se opune efortului pe care-l facem pentru a dobândi un anume lucru, datorită faptului că aparţine altuia." (Scheler apud Girard, 1972, 33) Gelosul la Stendhal, snobul la Proust şi bovaricul la Flaubert sunt imitatori care copiază fiinţa a cărei obârşie, avuţie le invidiază. Invidia şi ura joacă un rol cheie în acţiunile întreprinse de Ion şi Dani. Girard subliniază rolul pe care îl are *imitaţia* în dezvoltarea personalităţii eroilor, spre exemplu dorinţa lui Julien Sorel de a mânca la masa stăpânilor.

Un element cheie în întreţinerea dorinţei triunghiulare, alegerea mediatorului poate fi determinată de un criteriu negativ, ca la Proust şi la Dostoievki (Girard, 1972, 86). Un astfel de criteriu negativ care declanşează dorinţa este absenţa invitaţiei, refuzul brutal al altuia poate declanşa dorinţa obsesivă. Astfel, în *Ion* refuzul lui Vasile Baciu de a o mărita pe Ana cu Ion declanşează un mecanism obsesional. Orgoliul lui Ion poate fi perceput ca o formă puternică a dorinţei-vanitate din perspectiva mecanismului teoriei lui Girard. Orgoliul este

[1] în opinia lui Maliţa toată evoluţia lui Ion ar fi o continuă competiţie şi măsurare cu un tată totemic nedefinit, pe care vrea să-l învingă şi să-l anihileze, şi pentru că tatăl natural îşi ratează funcţia de tată, Ion ipostaziază figura Tatălui totemic în diferiţi avatari concreţi - Vasile Baciu, George Bulbuc, Herdelea - tocmai cei pe care noi îi identificăm ca fiind mediatorii dorinţelor lui Ion.

acel tip de relaţionare cu lumea care va conduce, într-un final la pierderea echilibrului şi alterarea relaţiei sănătoase cu realitatea. Ion „atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare ..: *se simţea atât de puternic, încât să domnească peste tot cuprinsul."* (Rebreanu, 2006, 63)

Dorinţa-pasiune sau glasul iubirii, dorinţa erotică, manifestată prin gelozie este o mediere internă, unde actanţii fac parte din aceeaşi categorie: „egalitatea tot mai intensă, apropierea de mediator, am spune noi, nu dă naştere bunei înţelegeri, ci unei concurenţe totdeauna mai ascuţite." (Girard, 1972, 152) După ce îşi atinge scopurile şi pune mâna pe averea lui Baciu, dorinţa-vanitate cedează locul dorinţei-pasiune, intervine medierea internă, în care subiectul e tot Ion, obiectul e Florica/întruchiparea iubirii, iar mediatorul e George (de data asta mediatorul face parte din aceeaşi categorie, căci Ion nu mai e sărăntocul de altădată). Locul lui Baciu-mediatorul - e luat de George Bulbuc, cel care se află în posesia obiectului dorit de Ion, adică Florica. George Bulbuc, ca mediator al dorinţei nu doar că posedă obiectul râvnit, dar e şi un obstacol pentru subiect. În medierea internă mediatorul are un rol dublu, instigator al dorinţei, strajă de neînduplecat. Ingredientele dorinţei-pasiune sunt invidia, gelozia pe fondul unei imense solitudini. Girard leagă obsesiile erotice, erotismul de solitudine: „Am găsi aici cu siguranţă dubla neputinţă pentru comuniune şi solitudinea ce caracterizează toate activităţile subiectului care doreşte, în stadiul paroxistic al medierii interne." (Girard, 1972, 174)

Rivalitatea lui Ion cu George se sprijină pe o inconştientă dorinţă de imitare a lui George, afirmă Liviu Maliţa, care vorbeşte de trei momente de transfer de personalitate, când George îşi iese din sine (bătaia de la horă, căsătoria cu Florica şi crima: anihilându-l pe Ion, George intră în destinul fatal al acestuia (Maliţa, 2000, 263). În lectura propusă de Maliţa, George ar fi cel care îl imită, îl invidiază pe Ion. Însă în această accepţiune, ar trebui să inversăm şi funcţiile actanţilor din schema dorinţei-pasiune: Ion ar trebui să se afle în posesia fiinţei pe care o râvneşte George. Or, situaţia se prezintă tocmai invers, în partea a doua a romanului cu atât mai mult. Gelosul din *Glasul iubirii* este Ion, iar mediatorul-obstacol, cel care posedă femeia dorită de subiect, este George.

Gelozia lui Ion este evidentă în scena în care află că Florica şi George se căsătoresc. La vestea că Florica se mărită cu George Bulbuc, Ion se înfurie peste măsură: „-*Cum se mărită şi de ce? îşi zise furios ca şi când cineva i-ar fi furat cea mai bună şi mai mare delniţă de pământ.*" (Rebreanu, 2006, 284)

Odată dorinţa de avere, vanitatea satisfăcută, intervine o altă dorinţă, la fel de intensă, dorinţa de iubire sau pasiunea. A poseda avere şi a fi iubit, a asculta de glasul pământului dar şi de glasul iubirii par a fi calea către fericirea supremă. Dorinţa de iubire şi dorinţa de avere, dacă ar fi satisfăcute, ar putea da subiectului senzaţia posesiunii supreme, senzaţia atotputerniciei. Dar ştim de la Girard că dorinţa de atotputernicie e, de fapt, cea mai sigură cale spre autodistrugere. „În universul medierii interne, dorinţa de atotputernicie, ca şi dorinţa de a fi atotştiutor, conţin în ele însele germenii eşecului. Dorinţei îi lipseşte obiectul în momentul când pare că îl posedă, căci - devenind vizibil - dă naştere unor dorinţe rivale care i se opune ... Dar stăpânul, din dorinţă în dorinţă, este atras spre spectacolul suprem al atotputerniciei. Deci merge totdeauna spre propria lui distrugere." (Girard, 1972, 179)

Schema dorinţei-pasiune (subiect-mediator-obiect) se prezintă astfel în romanul lui Rebreanu: Ion →George Bulbuc→ Florica. Imitaţia are un rol primordial în geneza dorinţei. Gelozia e un fel de imitare a dorinţei rivalului. Personajul Ion este o ipostază a lui Don Juan. Adevăratul Don Juan nu e liber, aflăm de la Girard, nu poate să nu-i pese da Alţii (Girard, 1972, 69). Pe de altă parte, ştim din *Arta comparaţiei*, că „Don Juan este mai aproape decât oricare personaj din tipologia clasică de *mască.*" (Chioaru, 2009, 100) Or, dorinţa triunghiulară este tocmai asumarea acestei măşti, acestei alte identităţi, asumarea dorinţelor Altuia, transferul de identitate şi de dorinţă bazându-se tocmai pe aceste subtile mecanisme ale invidiei şi geloziei pentru ceea ce Altul (mediatorul) are, dar subiectul nu.

Iubirea e strâns legată de prezenţa rivalului şi e subordonată geloziei. Ion începe să umble după Florica după ce are revelaţia dureroasă a faptului că aceasta e soţia lui George. În *Iubirea şi Occidentul* Denis de Rougemont observă că orice pasiune se hrăneşte din obstacolele care îi sunt opuse şi moare când acestea lipsesc, dorinţa putând fi definită, în această logică, ca dorinţa de obstacole (de Rougemont apud Girard, 1972, 189). Rezolvarea situaţiei conflictuale care ia naştere din această confruntare de dorinţe este un tragică şi conduce, după Girard, la moarte: „adevărul dorinţei metafizice este moartea. Acesta este sfârşitul inevitabil al contradicţiei care generează o asemenea dorinţă -semnele vestitoare ale morţii umplu operele romaneşti. Dar semnele rămân totdeauna echivoce atât timp cât profeţia nu s-a realizat. Îndată ce moartea este prezentă, ea luminează drumul parcurs; îmbogăţeşte interpretarea pe care o dăm structurii mediatizate; dă un sens deplin numeroaselor aspecte ale dorinţei metafizice. În experienţa care se află la originea medierii, subiectul îşi descoperă viaţa şi spiritul ca o slăbiciune extremă. De această slăbiciune vrea să fugă în divinitatea iluzorie a Altuia. Subiectului îi e ruşine de viaţa şi spiritul său. Desperat fiindcă nu-i zeu, caută sacrul în tot ce-i ameninţă viaţa, în tot ce-i contrariază spiritul. Aşadar este atras mereu spre ceea ce poate umili şi până la urmă distruge ce-i mai măreţ şi mai nobil în fiinţa lui." (Girard, 1972, 286)

Trecerea de la vanitate la pasiune, afirmă Girard, trece prin Thanatos (Girard, 1972, 42). Teoria dorinţei triunghiulare se verifică, în textul rebrenian, şi din acest punct de vedere, fiindcă subiecţii dorinţei triunghiulare nu-şi pot rezolva conflictul decât prin moarte, iar finalul romanului este semnificativ din acest punct de vedere.

Nu parvenirea socială în sine este obsesia fundamentală a personajului principal din Ion, ci *căutarea fericirii.* „Drama romanului Ion se derulează pe trei planuri distincte - drama pământului, drama iubirii şi drama datoriei. La o analiză atentă, toate aceste compartimente pot fi unite într-una singură, drama neîmplinirilor,..., drama neîmplinirii în dragoste." (Horvat, 2002 44). Pentru Ion proprietatea înseamnă şi posesiune, o împlinire de ordin biologic şi psihologic a pământului dar şi a femeii. Drama lui Ion constă în faptul că, deşi poate poseda şi birui două femei, cea pe care o iubeşte nu e soţia lui. Acest fatalism, această nefericire întru iubire, această imposibilitate de a accede la o iubire împlinită, la o stare de profundă armonie, e un element esenţial la Rebreanu, Ion fiind un personaj care iese din tiparele comportamentale comune. Schema este una clasică, fiind vorba de clasicul triunghi conjugal. Putem conchide, aşadar, că romancierul se conectează la un tipar arhetipal: e vorba, în fond de o narativă în care evoluează un arhetip donjuanesc, şi câteva arhetipuri feminine fundamentale, iar una din grilele de lectură posibile la care textul se pretează este tocmai această abordare prin prisma Erosului şi Thanatosului în regim tragic, respectiv prin prisma dorinţei triunghiulare, cu toate componentele acesteia (mediator, dorinţa potrivit Altuia, imitaţia, conflictul dintre vanitate şi pasiune rezolvat prin moarte).

BIBLIOGRAFIE:

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, *Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Borbély, Ştefan, *Grădina magistrului Thomas.* Eseuri, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995.

Chioaru, Dumitru, *Arta comparaţiei*, articole, eseuri şi studii de literatură română şi comparată, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.

Girard, René, *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, în româneşte de Alexandru Baciu, prefaţă de Paul Cornea. Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Horvat, Săluc *Liviu Rebreanu-Ion* ,Cluj-Napoca, Dacia, 2002.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, postfaţă de Eugen Simion, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Maliţa, Liviu, *Alt Rebreanu*, Editura Cartimpex, Cluj, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Popa, Ionel, *Scrisori despre Liviu Rebreanu*, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006.

Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.

Rebreanu, Liviu, *Ion*, prefaţă de Lucian Pricop, tabel cronologic de Ilderim Rebreanu, Editura Liviu Rebreanu, Bucureşti, 2006.

Simuţ, Ion *Revizuiri*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995.

NEO CALIBAN[1], LOOKING FOR MODEL!

Elena PÂRLOG
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: 60s generation prose is formed between the need for truthful, creating a structure able to complete the book of history and the need for magic, for anti-Utopia, incomprehensible, metaphorical language. Although trained in taste for the literature of socialist realism, involved and partisan, that makes its presence felt in the way the authors start their careers, they develop their novels by the taste of modernist literature.

Keywords: 60s generation, prose, magic, anti-Utopia, modern

1. Generaţia '60

Demonstraţia pe care ne dorim să o dezvoltăm, anume aceea a faptului că prozatorii generaţiei '60 creează într-un mod specific şi că în scrierile lor se regăsesc aceleaşi problematici, tratate în manieră personală, pleacă de la afirmaţia pe care o face Nicolae Breban într-un eseu de-al său, afirmaţie plină de regret şi care cuprinde, atipic pentru scriitor, referirea la întreaga generaţie în interiorul căreia acesta a debutat. Astfel, el spune: „Generaţia noastră literară, ce s-a afirmat la începutul anilor '60, nu a avut maeştri sau a avut proşti maeştri./ Nu am avut maeştri în ceea ce priveşte profesiunea literară şi a trebuit să ni-i alegem de aiurea, din rândul morţilor, inşilor ce au scris într-o limbă străină, la distanţe enorme fizice şi culturale, austrieci ca Rilke, nordici ca Thomas Mann sau Thomas Hardy, îndepărtaţi şi bizari ca Gogol, Dostoievski, Cehov, Nietzsche"[2]. Afirmaţia cu tonalitate de lamentaţie cuprinde drama unei întregi generaţii literare, dramă pe care au surprins-o deja sau au încercat să o surprindă lucrările Sandei Cordoş[3] sau ale Anei Selejan[4]. Nu vom relua aici aspectele

[1] Partea italizată din titlu parafrazează un articol aparţinând lui Petru Dumitriu şi apărut în revista „Gazeta literară", în numărul din ianuarie, 1957. Intitulat „Caliban, du-te la şcoală" şi încheiat apoteotic prin autodenunţul „şi eu am fost Caliban", articolul are menirea de a disocia între felul de a scrie dinainte şi după 1944. Caliban, în concepţia lui Petru Dumitriu, este tânărul scriitor care ignoră gustul publicului şi riscă să-l plictisească doar de dragul de a scrie cartea preferată în maniera preferată, pe care şi-o defineşte prin raportare la unul dintre scriitorii cunoscuţi pe care îl ia drept magistru. Îndemnul din titlu se referă la necesitatea ca scriitorii secolului XXI să renunţe la obsesia modelelor şi să scrie în stilul propriu, impus de obiectivul realizării unei literaturi de masă prin preluarea unor subiecte în strânsă legătură cu dorinţele oamenilor muncii, aşa cum cerea doctrina realismului socialist. Din punctul său de vedere, aşa cum se exprimă în articolul la care am făcut referire, singura şcoală literară viabilă este cea a realităţii luptei muncitoreşti pentru crearea omului nou, nu căutarea vreunui stil sau a vreunei ralieri la vreun curent. Prefixoidul neo face trimitere la cartea lui Petru Dumitriu, *Noi şi neo barbarii* (1958), în care prin neobarbari el îi înţelege pe toţi cei care se opun reţetei literaturii realist socialiste. Cu toate că ideile sale vor avea un răsunet deosebit în rândul tinerilor care îl cunosc, o perioadă, prin intermediul paginilor manualelor (romanul său, *Drum fără pulbere*, apărut în 1951, întră rapid în manualele şcolare, ca model de literatură realist socialistă), el se va dezice categoric de ideile enunţate aici, după 1989.

[2] Nicolae Breban, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*, Bucureşti, Editura Allfa, 2000, p. 98.

[3] Facem trimitere la lucrarea *Lumi din cuvinte: reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012. În lucrarea amintită, Sanda Cordoş arată felul în care partidul unic a reuşit să rupă legăturile literaturii române cu literatura europeană considerată decadentă prin spiritul ei melancolic. Un capitol distinct al lucrării, intitulat *Corifeii,* este

evidenţiate de cele două autoare în demonstraţia lor, ci vom accentua asupra a două fenomene considerate de noi definitorii pentru generaţia urmărită, iar afirmaţia lui Breban surprinde aceste două piste.

Mai întâi, acesta se plânge de lipsa de modele, căreia îi corespunde, în planul istoriei literare, fenomenul de „asanare" a literaturii române, practicat de noua putere de la Bucureşti, după 1944. Începe din ultimii ani ai războiului o perioadă în care aşezarea bazelor omului nou înseamnă ruptura completă de trecut şi raportarea la noi modele. Este momentul în care toată literatura românească interbelică este pusă la zid prin intermediul unei prime liste de autori interzişi, publicată în Monitorul Oficial în 1945. Tot ce creaseră gânditorii, scriitorii şi artiştii români în perioada dintre cele două războaie mondiale, dacă nu lăuda noua orânduire, este catalogat drept fascist[5] şi închis în depozitele bibliotecilor publice pentru o reevaluare (fenomen care se va petrece după 1960) sau ars în piaţa publică.

Mai apoi, citatul din Nicolae Breban surprinde câteva nume pe care reprezentanţii generaţiei din care face parte îi consideră drept modele. Pentru a ne referi strict la proză, vom relua numele lui Thomas Mann şi Thomas Hardy, romancieri reprezentând realismul de tip clasic. Aceştia îşi propun să creeze o realitate care să stea sub semnul autenticităţii, prin aceasta înţelegând şi construirea unui erou cu o structură complexă dată de înclinaţia acestuia către reflecţie, fapt care dă prozei adâncime. Poate că forma lor extremă de manifestare o constituie însăşi proza celui care este considerat, în egală măsură, constructorul şi deconstructorul realismului, James Joyce, un autor la care şaizeciştii au acces doar prin intermediul fragmentelor de roman traduse în revista „Secolul XX" sau, indirect, prin traducerile din Faulkner.

Numele realiştilor sunt completate de cele ale „bizarilor", aşa cum îi numeşte Breban. Bizareria prozatorilor la care se referă autorul eseului citat vine, pe de o parte, din conformarea spaţiului care îi produce la noua doctrină literară impusă de comunişti[6], iar pe de altă parte din nota de magie, de superstiţie apărută, aşa cum afirmă Dostoievski, „din mantaua lui Gogol", pe care o poartă cu sine prozele acestora. Caracterul alambicat al acestui tip de proze, bazat pe o funcţie metaforică a limbajului, este uşor acceptat de oamenii de cultură români din mai multe motive. Mai întâi, aşa cum arată şi Eugen Negrici în lucrarea *Iluziile literaturii române*, el este în concordanţă cu modul de a percepe realitatea a unui spaţiu cultural puternic îmbibat de ezoterism şi chiar cu un oarecare exerciţiu în această privinţă[7]. Apoi, acest tip de proză dă autorilor şaizecişti posibilitatea de a se exprima alegoric, construind astfel un roman de tip tezist, în sensul de text promovând o amunită idee, aşa cum

---

dedicat felului în care scriitorii de primă mărime ai literaturii române, asemenea lui Mihail Sadoveanu sau Tudor Arghezi, fac concesii socialismului şi denaturează sensul dezvoltării literaturii române, devenind modele uneori toxice pentru scriitorii în devenire.

[4] Ne referim la studiul intitulat *Literatura în totalitarism*. Dintre volumele acestuia, volumul I, subintitulat *Întemeietori şi capodopere*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007 şi al V-lea, *Literatura în totalitarism. 1957 – 1958* arată clar felul în care este nevoită să se dezvolte proza românească de după 1944.

[5] Exista o modă a timpului, conform căreia tot ce nu era comunist era catalogat, aproape în mod automat, drept fascist. Modalitatea aceasta maniheistă de a divide literatura, mai ales, nu se manifestă doar în spaţiul blocului comunist, ci şi în Occident.

[6] Dacă modalitatea de a scrie a germanicilor, a occidentalilor, la modul general, era suprapusă modelului literaturii române interbelice, dominată de figurile lui Maiorescu şi Lovinescu, diabolizate de comunişti din cauza strădaniei lor de a sincroniza actul literar românesc la putreda burghezie occidentală, modelul rus este permis datorită faptului că el aparţine sferei culturale la care se raportează noua putere de la Bucureşti.

[7] Amintim cititorilor prozele lui Vasile Voiculescu sau ale unui Mihail Sadoveanu, care promovează această încărcătură magică latentă în sufletul românesc.

apare această noţiune definită în lucrarea lui Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, care (romanul) se înscrie în logica secolului XX, o perioadă puternic îmbibată din punct de vedere ideologic. În sfârşit, proza bizară arată descoperirea importanţei cititorului, fenomen care are la bază ideile care compun estetica receptării şi care, în spaţiul cultural românesc, intră prin intermediul reprezentanţilor Şcolii de la Konstantz, W. Iser şi Jauss. Preluând aceste idei, prozatorul, mai ales, este din ce în ce mai conştient de necesitatea de a-şi fideliza publicull, căruia îi oferă o modalitate de a se răzbuna pe reprezentanţii puterii. Realizând jumătate de drum către cititorul avid de dreptate, prozatorul, prin intermediul vocii naratorului, îşi exprimă cifrat nemulţumirea la adresa potentaţilor vremii[8], iar cititorul completează cu propria experienţă de viaţă, devenind astfel un element necesar al procesului de facere a textului. Mai mult sau mai puţin conştient, romancierii pregătesc terenul pentru receptarea la noi a romanelor politice ale realismului magic sud-american, născute aproximativ în aceleaşi condiţii istorice şi care devin repede o modă în deceniile şapte şi opt ale secolului trecut.

Pentru a concluziona, putem spune că definitorie pentru reprezentanţii generaţiei ’60 este dezvoltarea între două repere: James Joyce, întruchipând nevoia de istorie, de veridic, de recuperare a realităţii prin intermediul textului cu un puternic caracter reflexiv şi Gabriel Garcia Marquez reprezentând bizareria, inexplicabilul, ezotericul care le permite să ocolească piedicile cenzurii şi să-şi scoată textele, avertizând asupra caracterului lor esenţial uman.

2. **Modelul rus şi lipsa de modele**

La fel ca Fănuş Neagu, Sorin Titel, Nicolae Breban, Nicolae Velea, Radu Cosaşu sau Dumitru Radu Popescu, tânărul George Bălăiţă îşi începe adevărata formare odată cu anii şcolarităţii, în război, şi şi-o definitivează în plină epocă de manifestare a comunismului, lucru care duce la o nevoie acută de înţelegere şi de explicare a realităţii de dinainte şi de după 1944, momente bazate pe sisteme de valori complet diferite. Anii războiului sunt prezenţi în scrierile lor ca un moment de schimbare radicală a societăţii, de raportare a prezentului la trecut, cu scopul evidenţierii superiorităţii noului, deci urmând linia realismului socialist şi implicând, în subsidiar, ideea exprimată de Constantin Ţoiu în *Memoriile* sale, aceea a nevoii de dublă adaptare, la „dinainte” şi „după”, care poate explica modalitatea dual㠹 a acestora de raportare la putere. O întâmplare hazlie, dar extrem de sugestivă pentru eforturile depuse pentru definitivarea procesului intens de rusificare, este cuprinsă în ultimul volum al scrierii amintite şi redă un dialog petrecut pe 25 noiembrie 1958, la editura P.C.R. Din punctul nostru de vedere, comentariile sunt inutile: „Redactora care traducea *Istoria lumii* tradusese numele Margueritte de Navarre ... cu Margareta Navarskaia, aşa, în ruseşte. […] Întrebând-o pe aceeaşi redactoare basarabeancă unde ajunsese *Istoria lumii*, ea îmi răspunsese că a ajuns la ... Alexandru Macedonski./ – Cum?! am făcut, tresărind./ – Alexandru Macedonski ... a repetat ea./ – Macedon! am corectat-o. Macedonski e un poet român./ – Aveţi voi aşa un poet ... Macedonski?! a întrebat ea în culmea mirării”[9].

Mai mult decât războiul, scriitorii la care am făcut referire anterior par să fie afectaţi de ceea ce s-a numit „obsedantul deceniu”, prin aceasta înţelegând literatura proletcultului din deceniul al şaselea al secolului trecut. Pentru a ne susţine afirmaţia, vom invoca doar câteva din titlurile nuvelelor prin care prozatorii şaizecişti îşi fac debutul în literatură, titluri grăitoare pentru nevoia acestora de inventariere şi de explicare corectă a realităţii, de activare obiectivă a memoriei, atât a celei individuale, cât şi (mai ales în nuvelele de debut) a celei colective,

[8] Acesta este motivul pentru care, mai târziu, Eugen Negrici, în lucrarea citată, ajunge să afirme că romanele lui Constantin Ţoiu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu sau George Bălăiţă sunt citite, mai degrabă, pentru felul în care descriu închisorile comuniste sau viaţa lipsită de orizont din spatele Cortinei de Fier. În aceeaşi măsură, acest fapt ar putea reprezenta motivul pentru care, după momentul 1990, acest tip de roman nu mai este apreciat.

[9] Constantin Ţoiu, *Memorii întârziate*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2009, p. 137.

nevoie care se revendică literar din modelul prozei reflexive, numit de noi Joyce. În 1958, George Bălăiţă debutează în ziarul local al partidului, „Steagul roşu", cu schiţa *Pământ*, redactată în stilul realismului socialist, proză extrem de rar pomenită în biografii şi care nu influenţează felul în care acesta scrie ulterior. El însuşi îşi consemnează debutul abia în 1960, an în care publică *Doi oameni şi amintirile*, în revista „Luceafărul", pentru a debuta editorial în 1964 cu volumul de povestiri *Călătoria*, în care protagoniştii sunt oamenii simpli din locurile în care şi-a consumat tinereţea, aşa cum singur mărturiseşte: „primele povestiri n-au fost scrise ca să fie publicate cu orice preţ. Nici vorbă. Scriam despre ţărani fiindcă îi cunoşteam. Dar într-un fel aparte. Eram orăşean, băiat de orăşeni veniţi din ţărani! […] Fiindcă îi citisem, îi citeam cu atenţie şi îi simţeam afini pe scandinavi, pe americani, pe clasicii ruşi, îmi era familiar nu atât «ţăranul», cât omul în datele lui iniţiale, structură în esenţă «rurală»"[10].

Abia volumul *Conversând despre Ionescu,* apărut în 1966, cuprinde o proză referitoare la anii războiului, *Întoarcerea eroului cunoscut*. La fel se întâmplă şi cu ceilalţi colegi de generaţie, care debutează sub semnul prozei scurte. Fănuş Neagu, de exemplu, publică, în 1959, volumul *Ningea în Bărăgan*, ale cărui nuvele sunt inspirate de primii săi ani ca profesor de română. Ştefan Bănulescu, în 1960, scoate volumul *Drum în câmpie*, o colecţie de proze realiste inspirate de viaţa oamenilor din lunca Dunării, în timp ce Sorin Titel urmăreşte viaţa ţăranilor din vestul ţării în volumul din 1963, *Copacul*. Exemplele ar putea continua, dar, pentru a nu oferi prea mult spaţiu acestei prezentări, ne vom opri aici, sperând că am surprins deja o linie definitorie.

Fenomenul de impunere a „măreţelor cuceriri din domeniul literaturii ale poporului rus", care vine la pachet cu „marea întovărăşire" din 1944, debutează, aşa cum am anticipat deja, cu o perioadă de golire a terenului literaturii române. Acest proces s-a realizat prin negarea valorilor literare atât europene, cât şi româneşti, unicul motiv fiind pactizarea cu duşmanul prin neaderarea la lupta de clasă. Sunt puse astfel, pe aceeaşi listă neagră, căutate în bibliotecile publice şi particulare şi arse în piaţa publică nume precum James Joyce, Virginia Woolf, Rilke, Proust, Valèry, dar şi Bacovia, Camil Petrescu, Arghezi, Blaga, Barbu şi lista ar putea continua: „după august 1944, vreme de un deceniu şi mai bine, cultura noastră s-a tot golit; personalităţi interbelice de prestigiu: filosofi, sociologi, lingvişti, scriitori, artişti au fost puşi la index, au fost scoşi din circuitul germinativ al valorilor, au fost mutilaţi ori stopaţi în aventura culturii scrise, a creativităţii şi cunoaşterii"[11]. Înverşunarea care stă la baza demersului de golire a istoriei literaturii unui popor este explicată prin intermediul unei sintagme care cuprinde dezideratul noii mişcări populare şi care are rolul de a asigura participarea masivă a poporului descoperit de scriitor după coborârea lui din „turnul de fildeş" în care l-a închis vechea burghezie decadentă. Sintagma la care facem referire este cea a „literaturii maselor", prin care reprezentanţii partidului înţeleg o creaţie pe înţelesul oamenilor simpli, un instrument cu rolul de a indica acestora care le sunt duşmanii, cum le pot recunoaşte uneltirile şi cum anume pot lupta împotriva lor, cu alte cuvinte, o creaţie partinică, angajată, o unealtă în educarea poporului şi în formarea „omului nou".

Procesul la care am făcut referire este evidenţiat şi de un scriitor polonez, el însuşi reprezentant al unei genereaţii literare anterioare celei urmărite de noi şi arată faptul că tiparul impus de „Maica Rusie" s-a respectat întocmai în toate ţările din „blocul socialist", nu a fost doar specific României. Astfel, observator din interior al fenomenului, ajuns în Occident, el

[10] *Cubul este gândit. Sfera e ivită din neant*, interviu realizat de Tania Radu şi publicat în „Flacăra", nr. 40, din 5 octombrie 1984, apud George Bălăiţă, *Opere III, Marocco (II)*, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p. 322.

[11] Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949 – 1951.* vol. I, *Întemeietori şi capodopere*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007, p. 25.

va întări şi completa motivele apariţiei listei din 1945 din Monitorul Oficial: „lupta împotriva cosmopolitismului se manifestă în democraţiile populare prin faptul că doar unii vechi scriitori apuseni, recunoscuţi drept «progresişti în epoca lor», se recomandă spre a fi traduşi şi editaţi (de exemplu, Shakespeare, Balzac, Swift); în schimb, se recomandă şi trebuie traduşi şi editaţi toţi vechii scriitori ruşi, cu puţine excepţii”[12].

Fenomenul la care fac trimitere atât cercetătorii români, cât şi Czeslaw Milosz este dovedit din plin de articolele din presa vremii. Dacă în primele numere ale ziarului „Scânteia”, principalul organ de presă al Partidului Muncitoresc Român, se cerea schimbarea învăţământului universitar românesc, astfel încât tinerii să fie educaţi în spiritul libertăţii şi împotriva fascismului[13], „Viaţa românească”, „revistă a Societăţii Scriitorilor din România”, patru ani mai târziu, susţinea faptul că literatura română nu mai poate fi ceea ce a fost până în acel moment şi arăta, fără urmă de îndoială, într-un articol referitor la noua poezie, ce modele trebuie să adopte noii scriitori şi de cine trebuie să se ferească[14]. Deşi se face strict referire la poezie în articolul de faţă, am decis să citãm o parte din acesta, care conţine idei pe care le-am considerat reprezentative pentru felul de a gândi literatura în epocă. Acest proces s-a manifestat şi asupra felului în care literatura este predată în şcoli. Elevii din perioada anilor 1950 îşi aduc aminte de lipsa manualelor sau de prezenţa în cărţile de română a unor lungi fragmente din literatura rusă, fragmente greu de înţeles pentru un copil nefamiliarizat cu realitatea care a dus la apariţia acestor texte. Simptomatic pentru felul în care este privită literatura considerăm a fi un fragment de articol apărut în ziarul băcăuan „Steagul roşu”, articol intitulat „Să îmbunătăţim continuu procesul de învăţământ – Pe marginea consfătuirii cadrelor didactice din oraşul Bacău”. Deşi datat 1953, articolul arată, fără urmă de dubiu, felul în care se desfăşurau orele în acea perioadă, subliniind obiectivul major pe care partidul unic îl urmărea prin procesul de şcolarizare: „la şcoala Nr. 4 băeţi, clasa a IV-a în legătură cu bucata «Pipa lui Moş Mitrea» cu prilejul căreia s’a discutat despre planul de electrificare a ţării noastre”[15].

Drept urmare a influenţelor de la centru, ziarul partidului în teritoriu din care am citat anterior, un ziar care arată latura îndreptată spre economic a vieţii Bacăului, face loc, în paginile sale, unei scurte rubrici nesemnate (în opinia cercetătorilor fenomenului, aceste rubrici sunt expresia directă a liniei partidului), intitulată „Ce să citim”. Publicată, aproape invariabil, în pagina 2, aceasta conţine până în anii 1955 – 1956, titluri care apar aproape exclusiv la Editura Cartea Rusă. Citãm la întâmplare din aceasta: *Strada oţelarilor*, de Olga Marcova (nr. 3 (1482)/ 10 ian. 1953), *Strada mezinului*, de Lev Cassil şi N. Polianovschi,

---

[12] Czeslaw Milosz, *Gândirea captivă. Eseu despre logocraţiile populare*, traducere de Constantin Geambaşu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.

[13] Facem trimitere la numărul din 25 septembrie 1944 al publicaţiei, la un articol intitulat „Tineretul Universitar Democrat din România” şi publicat în pagina 2.

[14] Facem trimitere la articolul lui N. Moraru, „Elemente noi în poezia românească”, în care se spune: „Poezia din preajma războiului, ca şi din vremea lui, purta o puternică notă de singularizare, de fugă a scriitorilor de viaţă, de teamă de a ataca problemele ei. Lirica românească, ca oricare alta în fază de decadenţă, se manifesta în cadrul strâmt al acelor «eterne tristeţi», al problemelor sufleteşti în cea mai mare parte reduse doar la speculaţii preţioase, ducând direct într-un câmp abstract prin conţinut, ermetic-formalist în formă, adresându-se doar unui cerc închis, restrâns, fără nicio aderenţă cu poporul, cu masele, utilizând un limbaj savant, imagini forţate. Un caracter decepţionist, lipsit de orice perspectivă şi elan de viaţă se degaja din poezia maeştrilor vremii, din versurile formal răscolitoare ale lui Tudor Arghezi, din poezia rece şi cizelată până la mortificare a lui Mihai Codreanu, din lacrimile fascizante ale lui N. Davidescu, din abstracţiunile inumane ale lui Ion Barbu”, în „Viaţa Românească”, anul I, nr. 1, iunie, 1948, p. 154.

[15] ***„Să îmbunătăţim continuu procesul de învăţământ – Pe marginea consfătuirii cadrelor didactice din oraşul Bacău”, în „Steagul roşu” nr. 5(1484) din 13 ianuarie 1953, p. 3.

operă distinsă cu premiul Stalin (nr. 39 (1518)/ 21 februarie 1953), *Opere alese*, de A. S. Serafimovici (nr. 80 (1559)/ 8 aprilie 1953), *Însemnările unui partizan*, de P. Ignatov (nr. 81 (1560)/ 9 aprilie 1953), *Pământ desţelenit*, de M. Solohov, *Onoarea*, de G. Başirov, *Oamenii ogoarelor colhoznice*, de P. N. Anghelina, *Se luminează la Zabolotie*, de I. Brali (nr. 103 (1582)/ 7 mai 1953) şi lista continuă.

Printre scriitorii români care sunt agreaţi de partid şi ale căror lucrări sunt oferite drept modele oamenilor muncii băcăuani prin intermediul acestei rubricuţe se numără: Marin Preda, *Desfăşurarea*, Eugen Jebeleanu, poemul *Bălcescu*, Al. Jar, *Comitetul de acţiune* fragment redat din romanul *Marea pregătire*, Petru Dumitriu, *Prietenul Sava*, Zaharia Stancu, *Dulăii*. Trebuie precizat faptul că scriitorii români care sunt agreaţi de partid în perioada de dinaintea destalinizării fac concesii masive liniei impuse de acesta, singurul lor scop fiind acela de a obţine beneficiile pe care, începând cu 1949, puterea le pune la dispoziţia scriitorilor care sunt de acord să-şi vândă condeiele[16]. Raliaţi realismului socialist din convingere, aşa cum fac Mihail Sadoveanu, dar şi Th. Neculuţă, poetul comunist neînţeles şi injust criticat de putreda burghezie, Al. Toma, poetul de casă al partidului sau din necesitate, precum Petru Dumitriu, unul dintre prozatorii reciclaţi de comunism sau Marin Preda, toţi aceştia devin modele, de multe ori nesănătoase (a se vedea ecourile produse în epocă de proze precum *Mitrea Cocor*, *Ana Roşculeţ*, *Drum fără pulbere*) pentru tinerii prozatori, determinând apariţii romanistice precum *Oţel şi pâine*, de Ion Călugăru, *Temelia*, de Eusebiu Camilar şi, de ce nu, *Bărăgan*, de V. Em. Galan, romane care se studiază intens în facultăţile de litere din ţară şi din care manualele de după 1957 redau fragmente însemnate cantitativ.

Acestea sunt numele pe care partidul unic le consideră suficiente pentru formarea tinerilor şi pentru educarea muncitorilor lumii noi, nume de care, mai târziu, odată cu liberalizarea cuvântului, şaizeciştii se dezic de multe ori. De fapt, nu doar numele conta[17], cât capacitatea scriitorului de a prezenta publicului o utopie: a omului simplu, mulţumit cu traiul pe care partidul i l-a făcut posibil, ale cărui puteri sunt puse în slujba depăşirii planului. În felul acesta, partidul dorea să redea poveştile din spatele fotografiilor stahanoviştilor, imagini prezente în fiecare număr al publicaţiilor centrale şi locale. Că ziarul local, important instrument de propagandă, este citit în fiecare familie şi că aceste nume îşi pun amprenta asupra tânărului George Bălăiţă, influenţându-i, poate, gustul pentru lectură, este demonstrat cu prisosinţă, în opinia noastră, de faptul că, în 1958, tânărul cu veleităţi auctoriale îşi încredinţează spre publicare prima producţie literară tocmai acestui ziar.

3. Între James Joyce şi Gabriel Garcia Marquez

Amprenta puternică pe care perioada şcolarităţii o lasă asupra devenirii scriitoriceşti a generaţiei ’60 este vizibilă în felul în care aceştia debutează. Gustul reprezentanţilor ei pentru proza scurtă este explicat de Eugen Simion prin aplecarea lor spre real şi prin ucenicia

[16] Ne referim aici la textul unui act normativ, „Hotărârea şedinţei plenare a CC a PMR asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice”, publicată în ziarul „Scânteia”, XVIII, nr. 1337/ 29 ianuarie 1949, hotărâre prin care sunt introduse 15 premii anuale în valoare de 2000 de lei pentru lucrări valoroase, asigurarea familiilor membrilor Academiei R.P.R, înfiinţarea Fondului literar al scriitorilor R.P.R, un fond de ajutorare materială a scriitorilor, sume prevăzute în buget şi destinate dezvoltării artelor şi ştiinţei. Ni se pare important de precizat faptul că, în 1948, membrii titulari ai Academiei R.P.R., fosta Academie Română, „Secţiunea de Ştiinţa Limbii, Literatură şi Arte” sunt: G. Călinescu, Gaal Gabor, Iorgu Iordan, Emil Petrovici, Al. Rosetti, Mihail Sadoveanu şi Al. Toma.

[17] În lucrarea Sandei Cordoş la care am făcut referire anterior, *Lumi din cuvinte: reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012, tocmai capitolul *Corifeii* arată faptul că reprezentanţii puterii comuniste făceau un titlu de glorie din ralierea la valorile comunismului a scriitorilor de primă mărime ai perioadei modernismului interbelic, încercând să crediteze astfel demersul lor de înnoire a literaturii şi nu numai.

gazetărească pe care şi-o fac majoritatea[18], adică tocmai prin nevoia de cunoaştere şi de înţelegere a mecanismelor realului, care îi va face să aprecieze şi să preia modelul Joyce în construcţiile lor romaneşti. Acelaşi aspect este reluat şi de Ioan Holban, care concluzionează astfel asupra debutului majorităţii exponenţilor acestei generaţii literare: „Proza, spre deosebire de poezie, s-a desprins mai greu de «normele» deceniului şase şi pentru faptul că majoritatea tinerilor romancieri şi-au făcut ucenicia în reportaj, învăţând să răspundă prompt imperativelor ideologice ale momentului”[19].

Încercând să sintetizăm cele afirmate până în acest moment, vom spune că prozatorul generaţiei ’60 este un rebel. Deşi este format în spiritul realismului socialist pe care îl cunoaşte prin intermediul promovării excesive a cărţii ruse şi a câtorva „capodopere” româneşti impuse de către partidul unic, deşi este conştient că trebuie să scrie în maniera impusă de linia oficială pentru a se putea întreţine, el este un rebel. Observând realitatea şi transpunând-o în imaginea înţepenită a reportajului, el nu face altceva decât să-şi adune materialul pentru o carte numai a sa, una a începutului de lume, în care cititorul va putea re-crea prin actul lecturii istoria deformată de ideologia comunistă. Din acest punct de vedere, el este un Caliban.

Portretul pe care tocmai l-am început este completat cu influenţele pe care tinerii şaizecişti le suferă în perioada studenţiei, perioadă destul de tulbure, în care realismul socialist încearcă disperat să se menţină în faţa nevoii, din ce în ce mai puternice, de reinstaurare a autonomiei esteticului în detrimentul literaturii patriotarde impusă de „ochiul vigilent al partidului”[20]. Astfel, puşi să studieze romane precum *Bărăgan*, de V. Em. Galan sau *Drum fără pulbere*, de Petru Dumitriu, ei se vor îndrepta spre literatura cu specific istoric şi spre opera clasicilor români (mai ales Mihai Eminescu, atât de bine reciclat de Ion Vitner), abandonându-se cumva în trecut, un trecut negator pentru pornirile lor creatoare. Acestea se vor manifesta în tematica obsedantă a reprezentanţilor generaţiei ’60 şi în modalitatea în care aceştia vor realiza dezvoltarea de la proza scurtă către roman.

Astfel, în nuvelele şi povestirile de debut ei vor recupera imaginea pământurilor natale, folosind ca personaje oamenii simpli şi punând accent pe particularităţile lor de limbaj sau pe cutume. Îi amintim aici, spre exemplificare, pe Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, Sorin Titel sau George Bălăiţă, pe care i-am pomenit mai devreme şi asupra cărora se apleacă şi Eugen Simion, în studiul *Scriitori români de azi*, în care evidenţiază tocmai faptul că prozele de debut radiografiază ţinuturi ale României, în încercarea de recuperare a unei matrici naţionale, definitorii, acţiune pe care Eugen Negrici o explică prin activarea unor mituri paseiste ale Vârstei de aur şi ale Paradisului pierdut, care duc la exacerbarea valorii literaturii din perioada interbelică.

În romanele lor, însă, prozatorii şaizecişti se vor ocupa, cu insistenţă, de raportul scriitorului cu realitatea şi de sondarea profunzimilor omului obişnuit, opus personajului schemă pe care îl propunea literatura deceniului anterior. Cu alte cuvinte, utopia omului senin, împlinit pe care o oferea literatura deceniului şase este combătută de o antiutopie prezentă în romanele (mai ales) apărute după 1965. Aceste construcţii epice avansează imaginea omului care se întreabă asupra sensului devenirii sale şi care are tendinţa de a se interioriza, ca modalitate de ieşire din schematic, din searbăd, după modelul lui Stephan Dedalus. Prozatorii acestei generaţii redescoperă importanţa personajului. Tipurile propuse de aceştia sunt naturi

[18] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984.
[19] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 8.
[20] Ne referim aici la titlul primului capitol al lucrării Anei Selejan, *Literatura în totalitarism. 1957 – 1958*., titlu care parafrazează o expresie dintr-un editorial apărut în „Gazeta literară”, nr. 2 (148)/ 10 ianuarie 1957, intitulat „Adevărul fundamental” şi care, în viziunea autoarei lucrării, anunţă bătălia pentru reinstaurarea autonomiei esteticului, care se face cu binecuvântare de la centru.

umane complexe. I-am putea enumera în acest loc pe învăţătorul Horia Dunărinţu, personajul absent al romanului *Vânătoarea regală*, de D. R. Popescu, doctorul Tisu sau Andrei din *Pasărea şi umbra* de Sorin Titel, Marcu Crăciunescu sau Ivo Filipovac din romanul *Femeie, iată fiul tău*, Dan Toma, personaj al romanului lui Augustin Buzura, *Feţele tăcerii*, Antipa, protagonistul romanului *Lumea în două zile*, de George Bălăiţă, Grobei din *Bunavestire*, de Nicolae Breban şi lista ar putea continua. Toţi aceştia arată că interioritatea unei existenţe umane este, de fapt, un haos care se opune cu tărie nevoii de standardizare a realităţii socialiste şi care face trăirea interesantă, plasându-se în extrema numită de noi Joyce.

Tot de nevoia opunerii faţă de schematizarea falsei literaturi proletcultiste ţine şi relaţia naratorului cu textul, relaţie care se complică prin influenţa pe care o exercită în epocă modelul Noului Roman francez. Creaţiile din această perioadă sunt romane labirintice, cu fire epice încâlcite, care cer cititorului un imens efort de detaşare a timpului povestirii de timpul povestit, o bizarerie în linia lui Gogol sau a lui Marquez, în care actul lecturii este o condiţie inerentă a existenţei textului. Naratorul pe care îl vehiculează producţiile epice ale acestei peroade este unul multifaţetat, de multe ori disipat în text, reacţie a dorinţei prozatorilor de a recompune realitatea prin intermediul textului. Poate fi observată o obsesie a personajului scriitor, care, prin numire, are capacitatea de a crea lumea şi care nu există decât în măsura în care scrie/ citeşte şi se scrie/citeşte. Astfel, Milionarul scrie o istorie a Metopolisului şi, prin numire, face din Glad din Marmaţia un general. În acelaşi timp, el îşi declină aparteneţa la lumea personajelor, ştie că e parte a unui text aparţinând lui Havaet şi că fiecare act de lectură, oricât de subiectiv şi de deformator, îl face să existe în manieră diferită. Andrei din *Pasărea şi umbra* îşi propune să fie un povestitor fidel al realităţii pe care o ştie, plasându-se şi el în această dublă existenţă. Realitatea pe care o ştie este, de fapt, o imagine deformată subiectiv a realităţii, un spaţiu personal care nu poate exista decât atunci când unul dintre personajele sale devine narator. Naum Capdeaur din *Ucenicul neascultător* şi Viziru din *Lumea în două zile* scriu, unul o cronică, celălalt un jurnal şi fiecare dintre ei ajunge să fie dominat, înghiţit chiar de lumea pe care o creează. Grobei reface prin scriere imaginea incompletă a lui Mihi-bacsi, personaj care există doar odată cu împlinirea actului lecturii, in timp ce Chiril Merişor, protagonistul romanului *Galeria cu viţă sălbatică*, de Constantin Ţoiu este obsedat de propriul jurnal şi condamnat tocmai din cauza unei lecturi deformate a acestuia, răpus astfel tocmai de gândurile cărora le dăduse formă scrisă. Prezentă la Gogol, în nuvela *Însemnările unui nebun*, în care Poprişcin inventariază datele existenţei sale, atât cea obiectivă, de mic funcţionar, cât şi cea subiectivă de rege al Spaniei, tehnica este una dintre constantele romanului realist-magic sud-american. Întâlnită în nuvele lui Borges sau în *Şotronul* lui Cortazar, ea îşi definitivează imaginea odată cu romanul lui Marquez, *Un veac de singurătate*. Imaginea lui Aureliano Babilonia, care îşi descoperă prorpiul chip în oglinda de cuvinte pusă la dispoziţie de cartea lui Melchiade şi care conştientizează faptul că existenţa sa în afara spaţiului creat de cuvintele pe care tocmai le citeşte este imposibilă este similară celei a anchetatorului din proza şaizeciştilor, care caută şi se caută în acelaşi timp.

O altă constantă a romanelor generaţiei ’60, care arată căutarea aiurea a modelului şi lipsa unei valori autentice la care prozatorul să se poată raporta în anii de formare este reprezentată de nevoia alcătuirii unui spaţiu în care realitatea coexistă până la contopire cu ficţiunea, creând premisele ambiguizării prozei, constantă a romancierilor din deceniul şapte al secolului trecut, care vine tot din modelul Joyce, de astă dată, prin contactul cu proza lui Faulkner. Aşa se întâmplă în cazul lui Ştefan Bănulescu, cel care îl pune pe Milionar, personajul demiurgic al romanului *Cartea de la Metopolis*, să conjuge o istorie reală cu una ireală a oraşului care dă numele romanului. Tot astfel procedează D. R. Popescu în proze precum *F, Cei doi din dreptul Ţebei, Vânătoarea regală, O bere pentru calul meu, Ploile de dincolo de vreme* sau *Împăratul norilor* în care visul şi realitatea se întrepătrund prin intermediul unor cupluri de personaje precum Moise şi Don Iliuţă sau Moise şi Horia

Dunărinţu, în *F* sau Ilonca, Ilie şi Gălătioan, în *Cei doi din dreptul Ţebei*. George Bălăiţă face la fel în romanele sale, *Lumea în două zile* şi *Ucenicul neascultător*, în care importantă este facerea lumii ficţionale, o lume a cuvântului, a îmbinării utopiei cu antiutopia. Enumeraţia poate fi completată cu romanele lui Constantin Ţoiu, Nicolae Breban, Sorin Titel (mai ales *Pasărea şi umbra*), Nicolae Velea sau Augustin Buzura.

4. Concluzii

Prozatorii generaţiei ’60 se dovedesc a fi nişte Calibani formaţi între două jaloane ale literaturii secolului XX, numite de noi metaforic James Joyce şi Gabriel Garcia Marquez, adică între nevoia de veridic, de creare a unui edificiu capabil să completeze cartea de istorie şi nevoia de magie, de antiutopie, de neînţeles, de limbaj metaforic. Deşi şcoliţi în gustul pentru literatura implicată, partinică a realismului socialist, care îşi face simţită prezenţa în felul în care aceştia debutează, romanele lor se dezvoltă cu gustul literaturii moderniste interbelice la care se vor raporta imediat ce climatul politic o va permite. Trebuie precizat însă că această raportare este, mai întâi, determinată de greaţa pe care o provoacă falsa literatură a realismului socialist cu modelele impuse tinerilor, în limitele strălucitoare ale cărora ei nu se regăsesc şi abia mai apoi de reevaluarea scriitorilor interbelici, dar şi de descoperirea literaturii Occidentului cu ajutorul anticarilor şi al librarilor care se oferă să facă rost de cartea absentă de pe rafturile româneşti.

Nevoia de autentic, de recuperare a realităţii prin intermediul scrierilor lor îi îndrumă către căutarea unor repere. Reluarea cu insistenţă a temei anchetei şi a figurii anchetatorului în romanele la care am făcut referire arată dorinţa romancierilor de a se transforma în vocile care pun la dispoziţia cititorului tot adevărul, însă unul exprimat aproape în manieră biblică, prin utilizarea metaforelor şi a parabolelor. Acest fenomen presupune o strânsă legătură între autorul de ficţiune şi cititorul său, dar şi o bună cunoaştere a orizontului de aşteptare a acestuia din urmă. Legătura dintre cele două instanţe are drept urmare o corectă receptare şi decriptare a universului ficţional şi, nu în ultimul rând, o cerere de romane fără precedent în spaţiul românesc. Se justifică astfel succesul pe care romanele realismului magic îl înregistrează în spaţiul românesc şi nevoia de a stabili asemănări între prozele şaizeciste şi cele sud-americane. Din punctul nostru de vedere, regăsirea modelului cititorului implicit şi în nuvele lui Gogol arată faptul că asemănările dintre cele două tipuri de scrieri nu sunt cauzate de preluarea modelului caraibian de către români, ci pot fi puse pe seama unui „dialog specific de la text la text”[21], dialog facilitat de prezenţa unor condiţii similare ale spaţiului social, cultural şi, poate mai ales, politic.

Modelul Joyce, care reprezintă o influenţă, le oferă prozatorilor români tehnicile de transformare a realităţii obiective într-o ficţiune veridică, tehnici care nu s-au putut dezvolta pe teritoriul literaturii noastre din cauza, credem noi, absenţei unui adevărat roman de tip balzacian.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***“SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**

BIBLIOGRAFIE:

[21] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 13.

- ALBERES, R. M., *Istoria romanului modern*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968;
- BALOTĂ, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 1997;
- BĂLĂIŢĂ, George, *Opere III, Marocco (II)*, Iaşi, Editura Polirom, 2011;
- BREBAN, Nicolae, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*, Bucureşti, Editura Allfa, 2000;
- CORDOŞ, Sanda, *În lumea nouă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003;
- CORDOŞ, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012;
- CORNEA, Paul, *Introducere în studiul lecturii*, Iaşi, Editura Polirom, 1998;
- DUMITRIU, Petru, *Noi şi neo barbarii*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958;
- HOLBAN, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987;
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008;
- MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, *Secolul 20*, partea I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994;
- MILOSZ, Czeslaw, *Gândirea captivă. Eseu despre logocraţiile populare*, traducere de Constantin Geambaşu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999;
- MORARU, N., *Elemente noi în poezia românească*, în „Viaţa Românească", anul I, nr. 1, iunie, 1948;
- NEGRICI, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008;
- NIŢESCU, M., *Sub zodia proletcultismului. Eseu politologic. Dialectica puterii. O carte cu domiciliu forţat (1979 – 1995)*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995;
- RICARDOU, Jean, *Noi probleme ale romanului*, traducere de Liana şi Valentin Atanasiu, Bucureşti, Editura Univers, 1988;
- SELEJAN, ANA, *Literatura în totalitarism . 1949 – 1951*. vol. I, *Întemeietori şi capodopere*, ediţia a II-a adăugită cu 3 texte teoretice ale autoarei, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007;
- SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism 1957 – 1958*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1999;
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, IV, Bucureşti, Editura David, 1997;
- ŞTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane. 1945 – 2000*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2005;
- ŢOIU, Constantin, *Memorii întârziate*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2009;
- ULICI, Laurenţiu, *Literatura română contemporană. I – Promoţia 70*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.

NICOLAE STEINHARDT- SELF THROUGH OTHERS

Claudia CREŢU(VAŞLOBAN)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: N. Steinhardt was, and definitely, will be an example of sincere conversion, of devotion to the Romanian people and to Romania. To those who knew him, he will be a permanent landmark both in terms of cultural life and in terms of spiritual life. Each of them will remember fondly who N. Steinhardt was, the man who directed them one way or the other on the paths of life.

Keywords: exemple, devotion, landmark, moral, spiritual.

Nicolae Steinhardt- prin alţii despre sine

Cu toate că această lucrare se intitulează Nicolae Steinhardt- prin alţii despre sine, nu putem trece cu vederea o părere a lui Steinhardt despre sine:

„Creştinismul mă păstrează cu ceva tineresc în mine şi neplictisit, nedezamăgit, nescârbit, nesupărat. Prezenţei veşnic proaspete a lui Hristos îi datorez să nu dospesc şi fermentez în supărarea pe alţii şi pe mine. Acesta-i norocul meu, nefiresc, negândit: să-mi fie dat să cred în Dumnezeu şi în Hristos, cunoscând dealtfel ce a supus Unamuno: să crezi în Dumnezeu înseamnă să îţi doreşti ca El să existe şi în plus să te porţi ca şi cum ar exista".[1]

În *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt* de Călin Emilian Chira, părintele arhimandrit Mina Dobzeu, cel care l-a botezat în închisoare pe Nicolae Steinhardt, îşi aminteşte ca şi când ar fi ieri cele petrecute în închisoare:

„Şi el s-a ataşat foarte mult de mine şi de aceea îl aud peste un timp că el cere să fie botezat: «vreau să mor creştin, că nu ştiu aicea în condiţiile grele care sunt....Nu ştiu cum voi rezista...Apă viermănoasă, eu bonav de tuberculoză intestinală». Şi, în cele din urmă îmi cere în 15 martie 1960 să facem botezul. Şi eu am acceptat. Nu am pus problema că poate să ne audă administraţia, să mai suferim şi altele. Şi l-am pregătit făcându-i cateheză, vorbindu-i despre Vechiul şi Noul Testament. A învăţat «Crezul»(«Simbolul credinţei»), rugăciuni şi în cele din urmă am oficiat Botezul, aşa simplu în condiţiile în care eram. După ce-i făcusem catehizarea, când am venit de afară, adusesem apă curată şi cu un ibric- zise «Simbolul credinţei» şi rugăciunea- şi l-am botezat prin turnare. Acolo erau condiţii excepţionale. Şi mai erau şi doi preoţi greco-catolici care se mai ocupau şi ei de formarea lui încât au zis: «haide să facem un botez ecumenic» că erau şi ei acolo. Erau preoţi ortodocşi, romano-catolici, pastori din multe confesiuni. Când a auzit grupul lui că se botează au întrebat: «Cine-l botează?» , «La ce confesiune?», «La ortodoxie?», «Atunci îl botează călugărul». Eu eram călugărul acolo. Şi l-am botezat în condiţiile care erau, dar «câţi în Hristos v-aţi botezat în Hristos v-aţi şi îmbrăcat». Şi am mai zis o rugăciune aşa improvizată pe cât mai ţineam noi minte ritualul Botezului. Şi s-a considerat Botezul valid, dar pentru Sfântul Mir nu aveam materie: «Când ai să ieşi din închisoare te duci la părintele Teodorescu la Sfânta Ecaterina, acolo la Institut şi să te miruiască». Când colo el a uitat. Dar a găsit . A ajuns

[1] N. Steinhardt, Juralul fericirii, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1991, pag. 394.

la «Icoana», la Schitul Darvari. S-a dus acolo. Şi acolo l-a găsit pe părintele Teodorescu şi i-a făcut administrarea Sfântului Mir. Şi s-a terminat."[2]

Tot într-un interviu, cu Iurie Roşca, părintele arhimandrit Mina Dobzeu mai spunea: „...el reprezintă un caz foarte important şi pentru creştinătate, şi pentru Biserica noastră ortodoxă. Căci dacă mâna mea a fost o mână întinsă pentru a-l boteza prin Pronia Dumnezeiască, el a fost o mână întinsă către intelectuali, care să le spună: «Iată, voi, care aţi fost botezaţi de mici, n-aţi cunoscut ce semnificaţie are botezul, iar eu, care am fost botezat la vârstă majoră, am cunoscut pe Hristos». Căci a trăit nişte momente înălţătoare, când harul lui Dumnezeu i-a dat trăiri înălţătoare, încât noi le putem numi bucurii din Paradis. Nici eu, care le-am trăit, nu sunt şi nici n-aş fi fost în stare să le exprim în cuvinte, pe când el, reuşeşte să ni le redea în cuvinte şi să spună: da, Botezul a fost adevărat, este adevărat, Sfintele Taine sunt adevărate. El, spre deosebire de mine, păcătosul, avea talent scriitoricesc, de-aia a putut să zică mai bine decât aş putea s-o fac eu."[3]

Unul din ucenicii lui Nicolae Steinhardt, părintele arhimandrit Emanuil Rus spune despre acesta: „- Eram conştienţi fiecare din noi că dânsul era evreu, şi că era evreu încreştinat. Dar nu s-a pus problema, nu s-a făcut nici o diferenţiere că dânsul era evreu... Noi l-am primit ca pe fiecare creştin care doreşte să-l urmeze pe Hristos dorind să fie călugăr. N-am făcut diferenţiere, nu s-a simţit nimic...Dânsul avea un comportament atât de frumos faţă de noi(...) În calitatea lui de evreu, vreau să vă spun ceva legat de corespondenţa părintelui Nicolae, de scrisorile care au rămas, dacă au rămas. Dar să vă spun un fragment din viaţa părintelui Nicolae legat de scrisoarea primită de la rabinul din Ierusalim în care îl întreabă: «Domnule, cum se comportă călugării de la Rohia? Eşti privit cu răutate... Tu te-ai botezat şi te-ai călugărit şi te-ai creştinat cu deplină convingere? N-ai fost silit în puşcărie crezând că o să ai facilităţi?» Şi când a primit scrisoarea respectivă m-a chemat şi mi-a citit-o... Uite ce mi-a zis şi- zice- mâine fac răspunsul. Te chem să-ţi citesc şi să asculţi răspunsul. Şi îi răspunde rabinului de la Ierusalim: «M-am creştinat din convingere, asta am avut-o în gând încă din copilărie». Dânsul vorbea atât de frumos despre preotul de la biserica Capra din Bucureşti. Dânsul acolo mergea. Mergea la Sfânta Liturghie nefiind creştin. Mergea Duminică de Duminică...(...) Şi îi spune că s-a şi călugărit, s-a şi încreştinat din convingere şi că el crede cu tărie că Iisus Hristos, cel care s-a născut din Fecioara Maria şi a fost răstignit, este Fiul lui Dumnezeu cu adevărat, iar ceea «ce-mi doresc din tot sufletul este împlinirea blestemului rabinului de la Bucureşti care m-a blestemat spunând să am parte cu Răstignitul. Îmi doresc să se împlinească acest blestem. Eu mă bucur şi aş vrea să am parte cu Răstignitul, să fiu în împărăţia lui». Aşa i-a răspuns rabinului de la Ierusalim".[4]

Ştim bine că, datorită faptului că era un om de cultură deosebit, care avea cunoştinţe în absolut orice domeniu, participa la tot felul de conferinţe, întruniri, cenacluri cu diverse teme. Printre participanţii la unul din cenacluri, şi anume: Cenaclul Saeculum, desfăşurat între anii 1981- 1986, a fost şi Aurel Podaru care spunea despre Nicolae Steinhardt: „Ştiam că el este «evreu convertit la ortodoxie», botezat fiind chiar în închisoare, la Jilava. Legat de acest aspect, am îndrăznit odată a-l întreba: «De ce ortodoxia, părinte Nicolae?» Mi-a răspuns fără ezitare: «Pentru măreţia şi adâncimile spirituale ale acestui cult»"[5].

Printre cei care au dorit să-l cunoască şi l-au cunoscut a fost şi profesorul universitar Iosif Viehmann de la Insitutul de Speologie din Cluj- Napoca. Acesta spune despre dânsul:

---

[2] Călin Emilian Chira, *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2010, pag. 10.
[3] Interviu cu Iurie Roşca, pag. 9.
[4] Călin Emilian Chira, *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2010, pag 76.
[5] Ibidem, pag. 151.

„Era ştiut de noi că el este un ovrei, are o altă religie, ajunge în închisoare în împrejurări pe care nu le luăm acuma în seamă, se converteşte, devine ortodox şi creştin. Dar puţini oameni pot dovedi un creştinism atât de sincer şi de împlinit, atât de înţelept şi de logic, făcând întotdeauna provocărilor şi criticilor cuvenitul joc”[6].

N. Steinhardt a fost, este şi, cu siguranţă, va fi un exemplu de sinceră convertire, de devotament faţă de poporul român şi faţă de România.

Bibliografie:

1. Amintiri despre N. Steinhardt, Crestomaţie de Arşavir Acterian, Editura Dacia, 2009.
2. CHIRA, Călin Emilian, Convorbiri despre Nicolae Steinhardt, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.
3. STEINHARDT, Nicolae, Jurnalul fericirii, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.
4. STEINHARDT, Nicolae, Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
5. STEINHARDT, Nicolae, Mărturisire în Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
6. ***, Caietele de la Rohia I. Nicolae Steinhardt sau Fericirea de a fi Creştin, Editura Helvetica, Baia-Mare, 1999.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[6] Ibidem, pag. 253.

THE WEDDING'S THEME IN THE ROMANIAN CULTURED POETRY

Ioan GHEORGHIȘOR
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In the Romanian literature there are two great poems about the wedding, a major event in the people's life. These poems are "Calin (pages of a story)" of Mihai Eminescu and "Nunta Zamfirei" (Zamphira's Wedding) of George Cosbuc. The present work is intending to depict simultaneously the ritual's elements of the Romanian wedding. They appear in these two literary works starting with its protagonists and ending with the rich feast of the "saint beginning day", as the poet Ion Barbu used to call the wedding.

Keywords: the Wedding, Zamphira, ritual, ending, beginning.

Nunta este un eveniment major în viaţa fiecărui om în parte, lipsa acesteia reprezentând, în concepţia populară, un semn de neîmplinire. De regulă, ea are loc toamna, până în postul Crăciunului, după ce recolta a fost strânsă şi după ce vinul proaspăt a căpătat destulă tărie. Când e vorba de nuntă, ne gândim, în primul rând, la protagonişti (miri, nuni, socri), iar mai apoi la nuntaşi, la lăutari şi la joc, la ospăţul bogat cu care se încheie aceasta. De obicei, ea ţinea, în trecut, la ţară, mai multe zile, de la trei până la patruzeci, până când şi „alergătorii" – adică participanţii care asigurau buna desfăşurare a nunţii – se saturau de petrecere.

Oglindirea nunţii în poezia cultă nu este însă pe măsura aşteptărilor. Doar câteva creaţii în versuri au ca obiect al descrierii ceremonialul de nuntă. Dintre acestea se detaşează, prin valoare şi frumuseţe, două capodopere aparţinând unor mari poeţi români: este vorba de poemul ***Călin (file din poveste)*** de **Mihai Eminescu** şi de ***Nunta Zamfirei*** de **George Coşbuc.**

Vom încerca, în cele ce urmează, să prezentăm câteva aspecte semnificative legate de ritualul nunţii, aşa cum este el relevat în operele citate ale celor doi poeţi numiţi mai sus. Demersul nostru va fi organizat punctual şi va încerca să evidenţieze fiecare aspect al nunţii tradiţionale.

1. Alesul

În poezia românească, este ales, dintre cei care vor mâna fetei, cel mai drag şi cel mai frumos. Nu altfel se petrec lucrurile în „Nunta Zamfirei" de George Coşbuc:

„Şi dac-a fost peţită des,
E lucru tare cu-nţeles,
Dar dintr-al prinţilor şirag,
Câţi au trecut al casei prag,
De bună seamă cel mai drag
A fost ales.

El, cel drag! El a venit
Dintr-un afund de Răsărit,
Un prinţ frumos şi tinerel,
Şi fata s-a-ndrăgit de el,
Că doară tocmai Viorel

I-a fost menit."

Celebrul poem al lui Mihai Eminescu, „Călin (file din poveste)" îl are ca protagonist al nunţii împărăteşti pe „un voinic cu ochi de vultur", „adânci", „trişti" şi „dulci", pe un „zburător cu negre plete", o „umbră fără de noroc", „pieritoare", care are ochii „adânci", „trişti" şi „dulci".

În cealaltă nuntă-a gâzelor- mirele este un fluture fudul, ţanţoş, „cu musteaţa răsucită", care e dus de lăcuste (în loc de cai) într-o „cojiţă de alună" (în loc de caleaşcă).

2. Aleasa

Cele mai cunoscute portrete de mirese din literatura română le găsim în poemul eminescian „Călin (file din poveste)" şi în „Nunta Zamfirei" de George Coşbuc. Amândouă se remarcă prin detaliile care conturează o frumuseţe fizică deosebită.

Fetei de împărat din poezia lui Eminescu i se face un succint portret fizic, ale cărui trăsături sugerează calităţile morale ale acesteia. Prin epitetele „gingaşă" şi „mlădioasă", prin comparaţia „faţa-i roşie ca mărul", prin epitul în inversiune „i-s *umezi* ochii" şi prin metafora „o stea în frunte poartă", care sugerează, printr-o expresie populară, norocul, marele poet evidenţiază delicateţea şi graţia fetei, emoţia şi fericirea ei.

Mireasa are „păr de aur moale", în care şi-a prins „flori albastre". Ea are o ţinută elegantă şi un chip fermecător.

Aleasa „mirelui flutur" este, în partea finală a poemului eminescian, o floare, o viorea timidă, care „i-aştepta-ndărătul uşii", emoţionată, pe nuntaşi.

Zamfira cea cu „mers isteţ" e descrisă de Coşbuc în felul următor:

„Frumoasă ca un gând răzleţ,
Cu trupul nalt, cu părul creţ,
Cu pas uşor.

Un trandafir în văi părea;
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea."

La fel ca şi mireasa lui Călin, ce avea faţa „roşie ca mărul", e şi Zamfira, fata lui Săgeată (împăratul ce devine socru în poemul coşbucian), care „roşind s-a zăpăcit de drag".

Spre deosebire de „craiul bătrân fără de minţi" al lui Eminescu, care îşi alungă unica fată din palat, nefiind de acord cu iubirea ei pentru „zburător", bogatul tată al Zamfirei nu se opune ca „icoana" lui să se mărite cu cel drag ei- e drept, şi el, tot o odraslă împărătească. Coşbuc îi oferă prinţesei sale frumuseţea absolută, dar nici Eminescu nu s-a lăsat mai prejos, atâta doar că, în cazul eroinei lui, suferinţa a lăsat urme de lacrimi.

3. Nunii

Mihai Eminescu are grijă ca, la nunta lui Călin cu fata de împărat, să existe şi cei doi naşi. La invitaţia socrului, ei ocupă locurile de cinste, conform ritualului străvechi al nunţii:

„Socrul roagă-n capul mesei să poftească să se pună
Nunul mare, mândrul soare şi pe nună, mândra lună."

Cu alte cuvinte, singurii care puteau fi părinţi spirituali ai mirilor- întrucât îi depăşeau, ca importanţă, pe toţi ceilalţi nuntaşi- nu puteau fi decât cei mai importanţi aştri.

În „Nunta Zamfirei", nu întâlnim nuni, Coşbuc fiind interesat mai mult de ritualul nunţii şi de relevarea rolului participanţilor la eveniment.

4. Nuntaşii

În genialul poem eminescian la care ne referim, participanţii la nunta împărătească sunt personaje fabuloase specifice basmelor populare româneşti: împăraţi şi împărătese veniţi „din patru părţi a lumii", Feţi-frumoşi cu păr de aur, zmei cu solzii de oţele", „cititorii cei de zodii", „şăgalnicul Pepele".

Alaiul nunţii gâzelor din „Călin (file din poveste)" este constituit dintr-o "mulţime de norod" care apare din tufe:

„Dar ce zgomot se aude? Bâzâit ca de albine?
Toţi se uită cu mirare şi nu ştiu de unde vine,
Până văd păinjenişul între tufe ca un pod
Peste care trece-n zgomot o mulţime de norod..."

Alegoria lui Eminescu face ca nunta ţărănească să fie o sărbătoare a micilor vietăţi ale pădurii. „Fapta de căpetenie a insectelor este împerecherea. Nunta de gângănii şi oameni arhaică din *Călin* nu e fără înţeles. Oameni şi insecte, îmbătaţi de codru şi de lac, vin să se împreuneze după un rit milenar", consemna G. Călinescu.[1]

Fiecare insectă are o îndeletnicire ori un comportament specific oamenilor, ca în fabule. Furnicile cară sacii mari de făină, „ca să coacă pentru nuntă şi plăcinte, şi colaci", iar albinele „aduc mierea, aduc colb mărunt de aur" din care va face cercei pentru mireasă cariul, „care-i meşter faur". Fluturii „de multe neamuri", gândăceii şi cărăbuşii sunt participanţii la această nuntă populară românească (realizată prin personificare), care reproduce întocmai ritualul celui mai important şi mai fericit eveniment din lumea satului nostru prin organizare, desfăşurare, alai şi veselie zgomotoasă. În timpul fabulos în care este proiectată ceremonia, puricii cu potcoave de oţel care sar înaintea nuntaşilor se integrează perfect în decor. Rolul de preot îl îndeplineşte „un bondar rotund în pântec", îmbrăcat „în veşmânt de catifele", care cântă „somnoros pe nas ca popii".

La nunta Zamfirei participă „roiuri de-mpăraţi/ cu stemă-n frunte şi-mbrăcaţi/ Cum astăzi nu-s", regi „în purpur" şi doamnele asestora, „principi falnici şi-ndrăzneţi", „logofeţi", „ghinărari/ de neam străin", „sfetnicii-nvechiţi în legi", „nuntaşi din nouăzeci de ţări", „fete şi feciori". Apoi:

„Sosit era bătrânul Grui
Cu Sanda şi Rusandra lui,
Şi Ţinteş, cel cu trainic rost,
Cu Lia lui sosit a fost,
Şi Bardeş cel cu adăpost
Prin munţi sâlhui".

Paltin-crai, Mugur-împărat, Peneş-împărat şi Barbă-Cot completează lista personajelor de basm nominalizate de poet. Eminescu individualizează prin nume doar un singur nuntaş- e vorba de Pepelea (exceptându-l, desigur, pe mirele Călin). În poemul lui Coşbuc, „atmosfera este fabuloasă, ca şi la Eminescu, ca spre a sugera universalitatea fenomenelor, dar ţinuta grupurilor, vorbirea lor e ţărănească."[2]

La autorul ardelean, întâlnim un „vătaf"care „dă semn din steag", pentru a porni alaiul de nuntă; în poemul lui Eminescu, craiul, „socrul mare", e cel care invită oaspeţii la masă, neexistând, la nunta împărătească, un alai, ca în nunţile ţărăneşti. Nu acelaşi lucru se poate spune şi despre cealaltă nuntă, prezentată în finalul cunoscutei creaţii a poetului nostru naţional, unde „vornicel e-un grierel", care are, ca în nunţile ţărăneşti, misiunea de a conduce

[1] G. Călinescu (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Ediţie şi prefaţă de Al. Piru. Bucureşti: Editura Minerva, p. 464
[2] Ibidem, p. 590

petrecerea. El cere voie, politicos, feţelor împărăteşti să li se alăture şi să se veselească împreună:

„Şi pe masa-mpărătească sare-un greier, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătând din pinteni;
El tuşeşte, îşi încheie haina plină de şireturi:
-Să iertaţi, boieri, ca nunta s-o pornim şi noi alături!”

5. Muzica şi dansul (jocul)

La nunta celor doi tineri din „Călin (file din poveste)” „lin vioarele răsună, iară cobza ţine hangul”. La nunta gâzelor cântă „ţânţarii lăutarii”. La nunta Zamfirei cu Viorel, „alesul alai” are în frunte „muzici multe”şi tinerii se adună „să joace-n drum după tilinci”.

Dacă în poemul eminescian dansul lipseşte, Coşbuc se dovedeşte a fi un maestru al descrierii jocului popular. Criticul literar Al. Piru scria că în „Nunta Zamfirei există „admirabila intuiţie a momentului horei, văzut sub raportul pictural în maniera lui Th. Aman”[3]. Asocierea cu picturalul vine, se pare, din perfecţiunea căutată a mişcărilor, nu din naturaleţea lor:

„Trei paşi la stânga linişor
Şi alţi trei paşi la dreapta lor;
Se prind de mâini şi se desprind,
S-adună cerc şi iar se-ntind,
Şi bat pământul tropotind
În tact uşor.”

În poezia lui Coşbuc, toată lumea joacă la nuntă, inclusiv cei în vârstă:

„Sunt grei bătrânii de pornit
Dar de-i porneşti, sunt grei de-oprit!”.

Peneş-împărat îl „pune la joc” şi pe Barbă-Cot:

„Şi-ntre popor
Sărea piticu-ntr-un picior
De nu-şi da rând!”

„Strofele ingenioase, frazele apăsate şi sentenţioase slujesc de minune scopului”, remarca G. Călinescu.[4]

6. Ospăţul

„Nunta Zamfirei” conţine multe versuri care descriu ospăţul homeric. Imensitatea chefului- „Şi patruzeci de zile-ntregi/ Au tot nuntit”- îl determină pe poet să spună că nu există cuvinte pentru a descrie grandoarea acestuia. Dar versuri precum cele de mai jos sunt totuşi edificatoere:

„Iar la ospăţ! Un râu de vin!
Mai un hotar tot a fost plin
De mese, şi de oaspeţi rari...”.

Petrecerii prelungite, dionisiace din poezia lui Coşbuc i se opune prin sobrietate şi ordine masa întinsă pe malul lacului din „pădurea de argint” eminesciană, unde nimic nu e lăsat la voia întâmplării: „Şi s-aşază toţi la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul”. În „Călin (file din poveste)” poetul nu e interesat deloc de prezentarea în vreun fel a ospăţului împărătesc. În schimb, la nunta micilor vietăţi ştim că se vor mânca „plăcinte şi colaci”.

Finalul capodoperei lui George Coşbuc îl constituie urarea lui Mugur-împărat, care îndeamnă cuplul abia format la o firească împlinire, prilej pentru o nouă petrecere:

[3] Al. Piru (1973). *Analize şi sinteze critice*. Craiova: Ed. Scrisul românesc, p. 193
[4] Ibidem.

„-Cât mac e prin livezi,
Atâţia ani la miri urez!
Şi-un prinţ la anul! blând şi mic,
Să crească mare şi voinic,-
Iar noi să mai jucăm un pic
Şi la botez!”

7. Concluzii

În operele epice create după modelul basmelor, nunta e prezentată ca fiind sfârşitul, clipa împlinirii, a fericirii depline. Ion Barbu spunea însă în poemul *Oul dogmatic*: „Că vinovat e tot făcutul/ Şi sfânt doar nunta , începutul”. De fapt, şi în basme este vorba despre un nou început, căci cei doi tineri miri urmează să trăiască „fericiţi până la adânci bătrâneţi”.

BIBLIOGRAFIE

1. Bodiu, Andrei. (2002). *George Coşbuc. Monografie, antologie, receptare critică.* Braşov: Aula. Colecţia „Canon”.
2. Călinescu G. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Ediţie şi prefaţă de Al. Piru. Bucureşti: Editura Minerva.
3. Eminescu, Mihai. (2010). *Poezii, Prefaţă de Dan. C. Mihăilescu*, Bucureşti: Jurnalul Naţional. Colecţia „Biblioteca pentru toţi”.
4. Gheorghişor, Ioan. (2014). „Ritualul nunţii în poezia cultă românească”. *Vatra veche,* nr. 6: 14-15.
5. Piru, Al. (1973). *Analize şi sinteze critice*. Craiova: Editura Scrisul românesc

A FORGOTTEN TETRALOGY

Enikő MAROSFŐI
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: To describe an epoch in which you live is a responsible objective. To describe it honestly is brave. To describe a cruel era is ingrate. All these attributives are trait the autobiographic novel of Nagy István, who offers a faithful image of the yeas 1920-’40. And it is a great story too. It has a protagonist, a conflict and fascinating characters and is a beautiful family story too. Unfortunately, due to the drawn era, it is forgotten.

Keywords: Nagy István, autobiographic, novel, dark era, truth

Creaţia considerabilă atât din punct de vedere dimensional cât şi valoric a lui Nagy István ia naştere între cele două războaie mondiale, viziunea şi modul de scriere format în acest timp îi rămâne caracteristic şi pentru proza de după 1945.

S-a născut în 1903. Tatăl lui fiind membru entuziast de sindicat, copilul Nagy István creşte pe notele muzicale ale Marseillaise-ului şi visează despre o întâlnire cu „tovarăşul Petőfi”. Tatăl piere în războiul mondial şi băieţelul Nagy István, de numai 9 ani, ca ucenic tâmplar trebuia să aibă grijă de mama şi de fraţii lui. Cu numai patru clase elementare, a lucrat ca ucenic şi zilier pe şantiere navale. Devine activistul partidului comunist în anul 1931 şi pentru activitatea lui politică ilegală va fi închis în Jilava, Doftana şi Caracal. După ce Partidul preia puterea, el devine rector al Universităţii Bolyai din Cluj timp de doi ani.

A militat împreună cu ceilalţi scriitori maghiari pentru literatura socialistă, pentru înfrăţirea popoarelor maghiar şi român, pentru demascarea diversiunilor naţionaliste. Pentru opera sa literară a fost distins cu Premiul de Stat.

Scriitorul Nagy István ne-a lăsat ca moştenire un ciclu autobiografic plin cu adevăruri crude. Realismul dur, caracteristic scriitorului Augustin Buzura, este punctul forte şi al operelor scriitorului maghiar Nagy István. Romanul autobiografic în patru volume, „Sáncalja”, „Ki a sánc alól”, „Hogyan tovább” şi „Szemben az árral”, are doi piloni de sprijin, aceştia dând rezistenţă şi particularitate construcţiei imense care numără peste 2200 de pagini. Unul este mediul muncitoresc în care s-a născut şi pentru care s-a angajat cu unitatea omul şi scriitorul şi celălalt este puterea de a rămâne devotat unei idei.

Pe lângă capacitatea de descriere a realităţii, intenţia de a dezvălui realitatea, relatarea, descrierea, povestirea adevărului istoric constituie o trăsătură definitorie a lui Nagy István. Orice operă autobiografică este totodată autoportret şi aproape fiecare este imaginea timpului trăit. În confesiunea scriitorului ne este prezentată atât panorama zguduitoare a drumului vieţii unui muncitor, de multe ori zilier, devenit artist al cuvântului cât şi luptele, viaţa de zi cu zi a periferiei în perioada când română când maghiară a anilor 1918-1944. Totodată este şi o lucrare de mare autenticitate etnografică, dat fiind că opera este o cronică a lumii suburbiei Clujului, a războaielor mondiale, a crizei economice şi a mişcărilor de stânga la început ilegale apoi instituţionalizate.

În acest epos al anilor 1900, el nu ascunde nimic, aruncă cititorul în mijlocul evenimentelor social-politice dure, crude. Cu un simţ desăvârşit al cuvântului ne face să trăim împreună cu el micile bucurii, marile tristeţi, frumuseţile şi ororile vieţii sale. Noi, cititorii, ne trudim împreună cu el de la vârsta de 6 ani pentru a câştiga bani, ca familia să nu moară de foame, străbatem pe jos zeci de kilometri fără mâncare, fără apă, pentru a ajunge acasă,

dormim cu el în plină ploaie sub un pom, ne duce în închisori, ne face să simţim pe tălpile noastre bătăile anchetatorilor. Retrăim fiecare eveniment împreună cu el, graţie forţei limbajului realist şi totodată simbolic cu care îşi aşterne pe hârtie gândurile şi amintirile.

Romanele scriitorului maghiar păstrează cu valoare documentară viaţa suburbiei, a omului muncitor în fabrică. Principiul de bază şi valoarea operelor sale constau în reprezentarea realităţii, ceea ce îl afirmă, încă de la începutul carierei sale de scriitor, ca pe unul talentat, veridic, sincer şi nepărtinitor. El era scriitorul muncitorimii, portretistul mizeriei proletare, pictorul tabloului luptei de clasă.

Viaţa şi activitatea literară a lui Nagy István s-a împletit încă din frageda lui copilărie cu activitatea revoluţionară a muncitorimii. El, ca şi modelul lui Gorkij, s-a calificat în şcoala realităţii, realitate care la el era muncitorimea bine organizată şi şcoala partidului comunist aflat încă în ilegalitate.

Nagy István devine mai întâi revoluţionar şi după aceea scriitor. „Fără muncitorimea organizată niciodată nu aş fi devenit scriitor”[1] mărturiseşte în volumul IV. Adevărat este că temele lui predilecte, problematica operelor este dată de mişcările muncitorimii, de accentuarea conflictelor religioase sau a celor de naţionalitate, de dispariţia ţărănimii, de naşterea marilor fabrici şi formarea psihicului uman sub presiunea evenimentelor istoriei. Formarea personalităţii lui de sindicalist şi mai târziu de comunist a început când înainte de primul război mondial, îl ajută pe tatăl său, socialist convins, la distribuirea revistei „Népszava” („Glasul poporului” – trad. ns) din Budapesta, în anii 1908. De aici începe relatarea unui şir de evenimente istorice, reale, documentate. Începe cu primul război mondial, când descrie cruzimea ofiţerilor armatei maghiare faţă de soldaţi. Tatăl său, înrolat, cu toate că avea probleme grave de sănătate şi nu se putea ţine timp îndelungat pe picior, este ameninţat cu moartea de către ofiţerul însoţitor când se opreşte în timpul unui marş forţat de mai multe ore. Şi continuă relatarea realităţii războiului, prin prisma copilului şi a familistului, cu fapte triste şi adevărate ca: soldaţii se duc în luptă cu propriile haine; mâncarea pe care o primesc nu ar ajunge nici unui copil; stau în cazarme neîncălzite şi se îmbolnăvesc, dar nu sunt lăsaţi acasă; se umplu de purici dar plătesc cu bani primiţi de acasă pentru spălarea hainelor, pentru că nu au nici apă caldă, nici săpun; copiii se bat pentru un loc de muncă pentru ca familia rămasă fără susţinător să nu moară de foame sau se bat în faţa cazarmelor pentru mâncarea rămasă după soldaţi; femeile muncesc la gatere câte 10-12 ore pe zi; copiii sunt exploataţi la maxim şi autorităţile nu fac nimic; cei mai mulţi copii trebuie să aleagă între şcoală şi loc de muncă; cei înstăriţi plătesc oficialităţile şi rămân acasă.

Povestea vieţii lui este asemenea unui document istoric plin de date concrete, nume reale, evenimente într-adevăr întâmplate. A devenit militant socialist implicat încă de la vârsta de 12-13 ani, şi, ca şi tatăl său, intră în luptele sindicale, devenind lider şi purtător de cuvânt. Ceea ce l-a împins în această direcţie era faptul că muncea mult pentru bani puţini şi avea un simţ etic ascuţit, ceea ce-l va determina să lupte împotriva violenţei, nedreptăţii, brutalităţii şi exploatării. Prin romanul lui facem cunoştinţă cu figuri reprezentative ale suburbiilor din Cluj, Bucureşti sau Galaţi, oameni cu destine patetice, tragice sau parabolice, care nu numai în viaţa autorului joacă un rol decisiv (cum e figura tatălui, care şi după moartea lui exercită o profundă influenţă asupra lui Nagy István, prin exemplul lui, prin principiile pe care le-a insuflat şi fiului sau cea a lui Józsa Béla care reprezenta pentru viitorul scriitor un stimul intelectual şi o permanentă încurajare spirituală) ci sunt şi reprezentanţi ai vieţii proletariatului, ai unui anumit mod, stil de viaţă.

Este cunoscut faptul că până în 1918 Ardealul aparţinea Monarhiei Austro-Ungare. În această perioadă autorităţile ungare aplicau aceleaşi metode de teroare şi de intimidare ca şi

[1] Nagy István, „Szemben az árral”, Editura Kriterion, 1974
„A szervezett szocialista munkásság nélkül sohasem lettem volna azzá” – trad. ns

autorităţile române după Tratatul de la Trianon iar după al doilea Dictat de la Viena, şi când partea de nord şi de est a Transilvaniei a fost redată Ungariei, celebrul guvern Horthy. După Tratatul de Pace de la Paris când Dictatul de la Viena a fost anulat şi Ardealul a ajuns iar sub supremaţie română „istoria se repetă".

În toamna anului 1932 filiala timişoreană a Munkás Segély[2] îl invită pe preşedintele organizaţiei din Cluj Napoca, Nagy István să ţină un seminar în calitate de scriitor despre ajutorul reciproc. Invitatul ajunge la Timişoara şi în sediul organizaţiei din strada Gál se adună mulţimea pentru a-l asculta pe scriitorul proletar. Dar siguranţa intervine brutal, împrăştie publicul cu bătăi, scriitorul este arestat şi torturat. În acest episod ne prezintă o figură sinistră a Timişoarei, pe şeful siguranţei, Rîmneanţu, care „s-a jurat pentru îmblânzirea liderilor clasei muncitoare. Pe Encsel Mór l-a şi "îmblânzit", adică l-a torturat până a decedat."[3]. Interogarea decurgea astfel: „Domnul Rîmneanţu, în biroul aflat la capătul holului, m-a întâmpinat cu o lovitură de picior în coaste, încât din uşa biroului m-a aruncat direct la peretele opus. ... Cu papionul negru şi cămaşa izbitor de albă arăta ca un ospătar politicos. ... pumnul domnului Rîmneanţu a aterizat drept între ochii mei. "Aici eu pun întrebări, scriitorule. Eu şi nimeni altul!. Aţi avut curajul să veniţi aici, şi mie nu-mi raportaţi, nu cereţi permisiune?" Şi i s-au lipit ambele mâini în părul meu, sfâşia, trăgea, se rupeau şuviţe. M-a trântit în genunchi şi sâsâia. ... a apucat un raf de cauciuc de cam un metru de pe lădiţa de lemn şi cu acesta tot mă lovea printre ochi şi pe cap. Între timp mă lovea cu piciorul, cu pumnul stâng dădea în rinichii mei, în stomac. ... lucra pe mine ca un specialist... Deja simţeam că mi s-au rupt rinichii, mi-a spart craniul, parcă fiecare lovitură îmi împrăştia creierul."[4] Asemenea descrieri minuţioase despre cruzimea cu care autorităţile au tratat opoziţia timpului sunt relatate de fiecare dată când ajunge în faţa anchetatorilor. Găsim în operă şi precizări despre alţi lideri sindicalişti sau comunişti care s-au nenorocit, s-au distrus emoţional şi fizic ca urmare a bătăilor sau torturii. Indiferent de care stat aparţinea ţara sau Ardealul, cei care erau la conducere procedau în mod identic.

Unul dintre meritele lui Nagy István este imparţialitatea cu care ne conduce prin evenimentele istorice ale ţării. Indiferent de naţionalitatea autorităţilor conducătoare, cu toţii au comis aceleaşi orori faţă de populaţie. Este posibil ca această imparţialitate să-l fi ajutat pe scriitor şi i-a permis să-şi publice romanul. El, în calitatea lui de socialist, comunist internaţionalist nu i-a scuzat nici pe maghiari nici pe români. Iată cum vorbeşte despre interogatoriile la care l-au supus autorităţile maghiare: „mi-au băgat o coadă de mătură printre încheietura mâinii şi genunchiul legat, mi-au astupat gura cu ceva cârpă murdară şi în timp ce mi-au întors tălpile spre cer şi au început să mi le bată, m-au atenţionat, că dacă doresc să vorbesc, să-mi ridic mâna şi după ce un sfert de ceas bun numai a mârâi am putut, m-au lăsat pe picioare, au scos mătura dintre genunchi şi mâini, după care au început să mă alerge, să

---

[2] Ajutor Muncitoresc

[3] Nagy István, „Hogyan tovább?", Editura Kriterion, Bucureşti, 1984, pg. 270
„munkásvezérek megszelídítésére esküdött fel. Encsel Mórt meg is "szelídítette", vagyis halálra kínozta" (trad. ns)

[4] ibidem, pg. 276-277
„Rîmneanţu úr a folyosó végén levő irodában olyan oldalbarúgással fogadott, hogy az irodaajtóból egyenesen a szemközti falnak zuhantam. ... Fekete csokornyakkendőjével s vakító fehér ingével udvarias főpincérnek látszott. ... Rîmneanţu úr ökle egyenesen a szemem közé zuhant. "Itt én kérdezek, író. Én és senki más! Ide mert jönni, és nekem nem jelenti, nem kéri, hogy engedélyezzem?" ... És beléragadt mind a két keze a hajamba, tépte, ráncigálta, tincsek szakadtak ki. Térdre rántott és sziszegett. ... felragadott egy méternyi gumiráfdarabot a fásládáról, és azzal mind a szemem közé meg a fejem lágyára sújtott. Közben rúgott, bal kézzel meg a vesémbe, gyomromba öklözött. ...kiváló szakértelemmel dolgozott rajtam... Már úgy éreztem, hogy a vesém leszakadt, a koponyámat bezúzta, mintha már minden ütés nyers agyvelőmet preckelné szerteszét." (trad. ns)

umblu, şi cât timp eu încercam să fac câţiva paşi, îmi loveau piciorul. …mă loveau cu piciorul, cu pumnii”[5] ; „lui Nemes József din Târgu Mureş i-au apăsat în spate ţigări aprinse”[6].

Avem în faţa ochilor realitatea crudă aşa cum şi-o aminteşte autorul. Tetralogia lui autobiografică a fost acceptată de critică şi de analişti ca reprezentare a realităţii, luând în considerare obiectivitatea de necontestat a scriitorului, tonul şi stilul concret, fără idealizarea vreunui aspect, prezenţa personajelor reale, documentabile sau preocuparea lui pentru social. Această amplă lucrare oferă cititorilor o descriere autentică, credibilă despre ţărănimea şi muncitorimea ardeleană, despre convieţuirea româno-maghiară. Dimensiuni extreme, distorsionate nu există. Idealizată poate fi considerată numai imaginea tatălui prematur pierdut, singurul personaj absolutizat, dat fiind că numai despre el nu găsim în roman nicio observaţie, remarcă sau menţiune negativă.

Un motiv central al acestei opere a lui Nagy István îl reprezintă sărăcia, temă analizată, discutată şi reprezentată cel mai des de către literatura anilor treizeci. Autorul nostru considera şi privea literatura ca pe un mijloc ideologic în vederea schimbării, transformării societăţii. El şi-a asumat misiunea de a educa, de a emancipa masa. Literatura nu o considera modalitate de auto-exprimare.

Sărăcia este motorul tuturor schimbărilor de caracter, de soartă, este formatoare a destinelor iar mizeria, lipsurile intelectuale din care rezultă vulnerabilitatea oamenilor sunt evidenţiate intenţionat. Sărăcia ca forţă modelatoare apare în cazul aproape fiecărui personaj. Autorul, amintind de tovarăşii, prietenii sau duşmanii lui, menţionează la fiecare unul sau mai multe amănunte biografice, accentuând mai ales meseria şi originea lui sau a familiei, cu scopul de a arăta cititorului condiţiile de viaţă ale personajului. Înclinaţia lui spre acest amănunt are totodată scop ideologic şi social. Luând în considerare că volumele romanului ne prezintă perioada în care PCR era în ilegalitate şi având în vedere crezul lui Nagy István că misiunea scriitorului este îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă şi condiţiilor sociale ale masei muncitoreşti prin „trezirea” ei, este de înţeles acest interes pentru spre sărăcie, mizerie. Prin exemplul propriu încearcă să arate că fără unirea forţelor şi eliminarea claselor sociale nimeni nu va atinge un nivel de trai mai bun sau măcar acceptabil. Crede cu desăvârşire în puterea ideologiei marxiste, ca ideologie transformatoare. La început, în copilărie, nici el nu înţelege ce înseamnă socialism sau comunism, numai simte că în orânduirea actuală ceva nu este corect şi cu inteligenţa înnăscută deduce că unii muncesc pentru ca alţii să aibă avere, nu pentru ca ei să trăiască bine. Astfel se poate explica înverşunarea cu care se aruncă în lupta sindicală, precum şi demnitatea cu care suportă închisorile, interogările, bătăile, torturile, persecuţia şi frica.

Primele scrieri îi sunt publicate în renumita revistă clujeană *Korunk* şi astfel face cunoştinţă cu Gaál Gábor, cel care până în 1940, anul interzicerii revistei, era editorul principal. Acest om cult, filozof, critic literar, sociolog, istoric literar a exercitat o mare influenţă asupra formării literare a lui Nagy István, care face cunoştinţă cu celebrităţi ale literaturii ca Balogh Edgár, Jancsó Elemér, Méliusz József, Kohn Hillel, Szabédi László, Mikszáth Kálmán, Kós Károly, Tamási Áron, Jordáky Lajos, şi alţii. Cu ajutorul lor ajunge

[5] Nagy István, „Szemben az árral”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1974, pg. 451
„…seprűnyelet dugtak az összekötözött csuklóm és térdem közé, a számat meg betömték valami szennyes rongycsomóval, s miközben égnek fordították a talpamat és püfölni kezdték, figyelmeztettek, ha beszélni akarok, emeljem fel a kezemet. …s miután jó negyedóráig csak hörögni tudtam, lábra eresztettek, a seprűnyelet kivették a térdem s a csuklóm közül, aztán hajszolni kezdtek, járkáljak, és amíg én lépegetni próbáltam, a lábam fejét verték. … rúgtak, öklöztek. ” (trad. ns)

[6] ibidem, pg. 456
„A marosvásárhelyi Nemes Józsefnek égő szivarokat nyomtak a hátához.” (trad. ns)

autorul nostru la întâlnirea din Târgu-Mureş, întrunirea tineretului maghiar ardelean între 2-4 octombrie 1937, cu prezenţa a 187 de participanţi, în cadrul căreia s-a încercat desfiinţarea neînţelegerilor ideologice dintre diferitele grupări de tineret şi elaborarea unei platforme unitare în vederea colaborării naţionalităţilor. Această iniţiativă a avut şi are şi în zilele noastre ecou dar din păcate nu era viabilă. Chiar şi azi se discută despre ideea întrunirii şi istoricii literari polemizează pe marginea importanţei ei. Nagy István i-a consacrat pagini întregi acestui eveniment cultural, considerând-o de o importanţă inestimabilă. Era un internaţionalist convins şi nu accepta ideea ca un popor să fie tratat diferit de un altul sau ca o naţionalitate să fie privilegiată, mai ales că în Ardeal convieţuiau şi convieţuiesc mai multe neamuri. Înclinarea lui spre acceptarea reciprocă este incontestabilă şi documentul probatoriu ne este relevat în ultimul volum al operei discutate, „Szemben az árral", în capitolul XIV, care prezintă luna imediat următoare semnării celui de al doilea Dictat de la Viena. Ca urmare a dispoziţiilor şi a fricii, românii fugeau dincolo de graniţă, în România şi maghiarii rămaşi în afara teritoriului redat începeau a migra înăuntru. Era afectată şi familia scriitorului. Sora lui, Málika, căsătorită cu un român şi trăind în Hunedoara, trimitea scrisori disperate despre cum o nenorocesc vecinii şi instigă soţul împotriva ei. Fratele lui, Sanyi, care trăia şi lucra la Constanţa, a fost alungat acasă la Cluj de jandarmi şi şi-a pierdut toate uneltele de lucru. Feri, celălalt frate, era zugrav asociat cu un român dar şi-a pierdut munca pentru că maghiarii, din cauza naţionalităţii asociatului, nu le mai dădeau de lucru.

Într-o discuţie cu vecinii care susţineau că este bine faptul că are loc această migraţie şi că ar trebui să migreze toţi cei care nu aparţin locului, iar printre ei şi familia familia Man, un alt vecin, Nagy István îşi aminteşte cum i-a contrazis: „Dar familia Man aparţinea acestui loc. S-au mutat în Cluj dint-un sat român vecin. ...Le-am amintit că până acum şi familia Man şi alţii trăiau paşnic împreună cu vecinii maghiari."[7] Este revoltat, supărat şi indignat, nu înţelege acest comportament. Sentimentele naţionale se intensifică în cercul celor săraci, al celor dezavantajaţi din punct de vedere intelectual, educaţional, fapt care l-a îndemnat pe scriitor să se grăbească cu romanul pe tema românilor la care lucra. „Şi de aceea cu acesta în special, pentru că pe partea aceasta, pentru toate nedreptăţile suferite, acum pe ei îi băteau. Am vrut să arăt, că sărăcimea română este asuprită, deposedată la fel ca şi toţi ceilalţi proletari ai lumii. ...naţiunea majoritară trebuie să fie mai generoasă..."[8] Cenzura nu era prea atentă, ca urmare cartea a şi apărut dar numai în o mie de exemplare, ceea ce era îngrijorător, căci astfel nu putea ajunge la marea masă a cititorilor şi nu putea avea efectul scontat. Intenţia de a schimba mentalitatea oamenilor, truda lui pentru îmbunătăţirea vieţii celor săraci ni se relevă încă o dată.

S-au încercat multe şi felurite explicaţii privind intenţia scrierii acestei tetralogii. Unii afirmau că scopul era realizarea unui simplu aide-memoire. Alţii afirmau că autorul experimenta lauda de sine sau că dorea a scrie o lucrare sociologică despre viaţa muncitorimii. Puţini se gândeau la didactică. În anul 1979, la doi ani după decesul scriitorului, într-un interviu dat revistei *Korunk*, fiul lui Nagy István, Nagy Károly a dezvăluit una dintre enigmele tatălui său şi răspunsul asupra acestei dileme este: „Cauza adevărată se ascunde în evenimentele care pentru noi toţi a făcut memorabil sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60.

---

[7] ibidem, pg.403-404
„Csakhogy Manék nagyon is idevalók voltak. Egy közeli román községből származtak be Kolozsvárra. … Arra emlékeztettem őket, hogy Manék és mások is békésen megférték eddig a magyar szomszédsággal." (trad. ns)

[8] ibidem, pg.401
„És azért éppen ezzel, mert ideát minden elszenvedett sérelemért őket ütötték. Be akartam mutatni, hogy a román szegénység éppen úgy el van nyomva, kisemmizve, mint a világ minden más proletárjai. …a számbelileg többségben lévő népnek nagylelkűbbnek kell lennie…"

Problemele acumulate şi nerezolvate în anii precedenţi, tensiunile noi, în ochii multora au început să facă îndoielnice rolul din trecut şi în prezent al acelor forţe şi ideologii istorice cât şi adevărul lor, pentru care tatăl meu şi-a consacrat viaţa. Se revizuiau valorile, lucru care i-a dezorientat pe mulţi, în vreme ce credeau că servesc reînnoirea adevărată, reînnoire solicitată şi de tatăl meu. Lupta pe două fronturi a redevenit actuală dar se vedea că diferenţele de gândire şi cauzele care le determinau derivă nu numai din prezent ci şi din trecut, căci altfel nu se poate argumenta cu considerente politice zilnice de azi. Iată, tatăl meu a dorit să arunce încă o dată în această dezbatere şi luptă, ca argument, viaţa lui şi a semenilor lui. Încă o dată, pentru că faptele existau deja, şi acum urma scrierea care aminteşte faptele şi le analizează. Ceea ce pentru el însemna încă o faptă."[9]

Alt argument nu cred că este necesar sau măcar posibil. Viziunea realistă, realismul consecvent, limbajul concret, imparţialitatea lui şi chiar şi pasajele în care autorul însuşi ne dă indicii despre documente care atestă afirmaţiile sale sunt dovezi plauzibile pentru veridicitatea evenimentelor povestite.

Opera autobiografică, născută şi inspirată din nevoia de a aminti, de a da socoteală generaţiilor următoare, de a explica sau chiar de a arăta drumul sau modelul care trebuie urmat ne transmite o imagine extrem de bogată, subiectivă a culturii maghiare din România din perioada celor două războaie mondiale. Alternează, în romanul conceput cu pasiune didactică, ideile scrierilor premergătoare tetralogiei şi judecata acestora, sentimente personale şi mărturisiri. Ni se arată o personalitate care nu cunoaşte nicio cauză pierdută, al cărei prim scop este grija în privinţa destinului şi evoluţiei omului simplu care este mânată de pasiune luptătoare şi de orientarea sa ideologică pe care o consideră ca singura posibilitate de salvare din sărăcie.

Bibliografie:

Baróti Pál, „A Sáncalja lakója. Jegyzetek Nagy István önéletrajzáról", Utunk, 1968/40.
Nagy István, „Sáncalja", Editura Kriterion, Bucureşti, 1979
Nagy István, „Ki a sánc alól", Editura Kriterion, Bucureşti, 1981
Nagy István, „Szemben az árral", Editura Kriterion, Bucureşti, 1974
Nagy István, „Hogyan tovább?", Editura Kriterion, Bucureşti, 1984
Nagy Károly, „Apám önéletírásainak indítékairól", Korunk, 1979,
Csehi Gyula, „A baloldali forrásvidék", Editura Dacia, Cluj, 1973
Engel Károly, „Hídverők példamutatása", Korunk, 1970/6
Kántor Lajos, Láng Gusztáv, „A romániai magyar irodalom, 1945-1970", Editura Kriterion, Bucuresti, 1971
Kántor László, „Túlélő képek", Editura Héttorony, Szombathely, 1989

[9] Nagy Károly, „Apám önéletírásainak indítékairól", Korunk, 1979, pg.86-87
„Az igazi ok azokban az eseményekben keresendő, amelyek az ötvenes évek végét és a hatvanas évek elejét mindannyiunk számára emlékezetessé tették. A korábbi években felhalmozódott s mind az ideig meg nem oldott problémák, a keletkező új feszültségek sokak szemében kezdték megkérdőjelezni azoknak a történelmi erőknek és eszméknek a múltbeli és jelenbeli szerepét, és igazát, amelyekre apám egész életét tette fel. Folyt az értékek felülvizsgálata, s ez nem kevés embert zavart meg, miközben azt hitték, hogy az igazi megújulást szolgálják, amelyet egyébként apám is sürgetett. Ismét aktuálissá vált tehát a kétfrontos harc, de látszott is, hogy a nézetkülönbségek és az azokat kiváltó okok nemcsak a jelenben, hanem mélyen a múltban gyökereznek, s így napi politikai érvekkel hatni nem lehet. Nos, ebbe a vitába s harcba szándékozott apám ismét bedobni érvként a maga és a hozzá hasonlók életét. Ismét, mert korábban már adva voltak a tettek, s most következett a tettekre emlékező, az azokat boncolgató írás. Ami számára ismét csak tett volt." (trad. ns)

Komáromi Gabriella, „Elfelejtett irodalom. Fejezetek a XX. századi prózánk történetéből”, Editura Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1990
Vallasek Júlia, „Nagy István: példázat, konstrukció, retorika”, Korunk, 2004, februarie
„Romániai magyar irodalmi lexikon”, vol. 1, 3, Editura Kriterion, Bucureşti, 1981
„Kortárs magyar írók”, Editura Enciklópédia, Budapesta,1998-2000
Sőni Pál, „Nagy István. Monográfia”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1977

ROMANIA IN ENGLISH TRAVEL LITERATURE. FROM A WINTER IN THE CITY OF PLEASURE TO THE WAY OF THE CROSSES

Adriana Dana LISTEŞ POP
”Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: The purpose of this paper is to explore a range of travel documents about Romania published in English literature starting with the XIX century up to the present and try to extract and analyze the image of Romania as perceived and depicted by the foreign travelers in different historical and political contexts, capturing the process of its development through time. For a more balanced approach, the selection of the documents analyzed draw on four different historical and political periods starting with the end of the XIX century titles, passing through the interwar period in the first half of the XX century, continuing with the accounts taken in the communist period and finishing with the modern, democratic Romania depicted after 1989. The investigation begins with the volumes titled A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube published by Florence K. Burger in 1877, Three Years in Roumania written by J. W. Ozanne in 1878, Roumania: Past and Present written by James Samuelson in 1882 and Untrodden Paths in Roumania signed by Mary Adelaide Walker in 1888. It continues with the travel accounts recorded during the XX century, Roumania Yesterday and To-day published by Will Gordon in 1918, Twenty Years in Roumania signed by Maude Parkinson in 1921, Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate written by Patrick Leigh Fermor in the interwar period and issued in 1986. From the works published in the communist period, Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania signed by Andrew Mackenzie in 1977 will be taken into account. From after the Revolution, the modern English travel literature about the country analyzed here includes the volumes Along the Enchanted Way: a Romanian Story signed by William Blacker and The Way of the Crosses published by Peter Hurley at the end of 2013.

Keywords: Romania, past, travel literature, Transylvania, present

Keywords: Romania, past, travel literature, Transylvania, present

Basically conceived as a ”first person account of a journey undertaken by an author” [1] the travel narrative is an old narrative style used all through the history in texts like Herodotus’s *Histories* in order to make accurate reports on foreign countries visited. In this case, Herodotus particular acknowledged objective was to preserve facts from being lost[2] and record it for the benefit of the future readers. Generally, travel literature aims to describe the places visited, the people encountered, the cultural peculiarities and the experiences lived while travelling across a country. According to the study *The Cambridge Companion to the*

1 James Hooper and Tim Young, *Perspectives on Travel Writing*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 2004, p. 2.

2 „I, Herodotus of Halicarnassus, here displays his inquiry, so that human achievements may not become forgotten in time, and great and marvelous deeds – some displayed by Greeks, some by barbarians – may not be without their glory; and especially to show why the two peoples fought with each other”, Herodotus, *The Histories, Revised*, translated by Aubrey de Selincourt, revised with Introduction and Notes by John Marincola, Penguin Books, London, 2003, p. 3.

Travel Writing edited by Peter Hulme and Tim Youngs, the travel literature is an interdisciplinary approach situated at the border of the disciplines of "literature, history, geography, and anthropology" (Hulme & Youngs 2002, 1). The same volume makes it obvious that from the dawn of humanity, "writing and travel have always been intimately connected" (Hulme & Youngs 2002, 2) generating a rich body of literature enjoyed by the reading public of all times, appreciated for the historical and cultural documenting value. The editors propose Odysseus as the fist European travel writer and "the appropriate archetype for the traveler"[3] in the way that in the Christian tradition, the pilgrims can be regarded as "ancestors" or an early form of modern tourists[4].

In the study titled *Perspectives on Travel Writing*, the editors underline the "absorption" of various narrative techniques and genres in the travel narrative thus turning it into a literary mixture characterized by "interaction with a broad range of historical periods, disciplines and perspectives"[5]. At the same time, the act of traveling itself and the travel as an experience is viewed as a "fluid" process. In the study titled *An Introduction to Travel and Travel Writing*[6], Carmen Andras regards travel writing as having a "border status", pointing out the fact that even though travel is usually perceived as a metaphor, it has always been interconnected with the history of civilizations which "are also histories of travels, mobilities, migrations, and their integration in new topographies". In the same context, some of the first historical accounts about Dacian Romania are recorded in Herodot's *Histories*[7], Strabon's *Geographia*[8] and Pausanias's writings describing Leuke, the White island, the mythical sacred Island of the Blessed dedicated to Akhilleus[9].

In English literature, the travel narratives focused on Romania are quite numerous written based on a tradition of travel writing preoccupied with "distinguishing fact from

3 „So the ambiguous figure of Odysseus – adventurous, powerful, unreliable – is perhaps the appropriate archetype for the traveler, and by extension for the travel writer", Peter Hulme and Tim Youngs editors, *The Cambridge Companion to the Travel Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 2.

4„Within the Christian tradition, life itself has often been symbolized as a journey, perhaps most famously in John Bunyan's allegory, The Pigrims Progress (1678); and the centrality of the pilgrimage to Christianity produces much medieval travel writing as well as the framing device for Chaucer's Canteburry Tales. In many respects pilgrims were ancestor of modern tourists: a catering industry grew up to look after them, they followed set routes, and the sites they visited were packaged for them", Peter Hulme and Tim Youngs editors, *The Cambridge Companion to the Travel Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 2.

5 „One of the most persistent observation regarding travel writing, then, is its absorption of differing narrative styles and genres, the manner in which it effortlessly shape-shifts and blends any number of imaginative encounters, and its potential for interaction with a broad range of historical periods, disciplines and perspectives. In much the same way that travel itself can be seen as a somewhat fluid experience, so too can travel writing be regarded as a relatively open-ended and versatile form, notwithstanding the closure that occurs in some of its more rigidly conventional examples", James Hooper and Tim Young, editors, *Perspectives on Travel Writing*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 2004, p. 3.

6 "In what travel itself is concerned, it is agreed upon the fact that histories of civilizations are also histories of travels, mobilities, migrations, and their integration in new topographies (journeys, exodus, nomadism, pilgrimage, emigration, exploration, dislocations of populations etc.). Histories of civilizations are also covering the recording (under the form of travel accounts and travel literature, documents, maps, illustrations, etc.) and the reception of the respective experiences by the public", Carmen Andras, *Calatoria ca spatiu al cunoasterii si al comunicarii culturale, An Introduction to Travel Writing,* in Academia Romana, *Anuarul Institutului de Cercetari Socio-Umane "Gheorghe Sincai"* X, p.7-22, Mediaprint, Targu-Mures 2007.

7 Herodotus, *The Histories, Revised*, translated by Aubrey de Selincourt, revised with Introduction and Notes by John Marincola, Penguin Books, London, 2003.

8 Strabo, *The Geography of Strabo*, VII, with an English Translation by Horace Leonard Jones, PhD, LLD. Cornell University, London & New York: William Heinemann & Putnam's Sons, 1930.

9 *Pausanias's Description of Greece* edited and translated by J. G. Frazer, Cambridge University Press, New York 2012, p. 165-166.

fiction", paying interest to the written testimony appreciated as an "eyewitness account"[10] of real facts and experiences lived in the foreign territories. The travel accounts about Romania come into being brought to the international attention by the conflictual events happening in the Eastern European region in the second half of the XIX century. After living three years in Romania, being certain that "no book on the country has ever been written by an Englishman in the English language"[11] even though the volume *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube* was published by Florence K. Burger in 1877, J. W. Ozanne gives an account about his travel making use of a "proper mixture of light and shade". In the *Preface*, the author confesses that the project started as a series of articles published in *Temple Bar* and *University Magazine* and progressed into a book aiming to provide "a general idea of the country". The author mentions the "power of fascination" (Ozanne 1878, 2) exerted by the Romanian territory on the visitors even though the risks taken could be dangerous: typhus, cholera, fevers. Ozanne left England in the summer of 1870, entering the Romanian territory on the "beautiful blue Danube", arriving in Bucharest, "the city of pleasure" (Ozanne 1878, 11). Florence K. Burger names Bucharest this way in her title, underlying the cosmopolitism encountered here and the "birje", which in her opinion, represent the Romanian capital in the highest degree[12] because it makes "the social machinery revolve with smoothness and precision" (Burger 1877, 42). For Florence K. Burger, Bucharest is "not the least like any other place in the world"[13], being the "City of Vlad, the Devil" (Burger 1877, 45). While Ozanne structures his book in eighteenth chapters reporting on social hierarchy, the government, religion, agriculture and commerce, history, culture and language, education, traditions, inserting a chapter titled "A Raid into Transylvania", ending the book with "A Review of the Political Situation", Florence K. Burger divides her book into twelve chapters and adds in the final chapter a collection of twenty "doine", among which *The Cuckoo and the Turtle Dove (Cucul si turturica), Miorita, The Enchanted Spring, Sburatorul*. She explains doina as "inspired by *Doru*, an indefinable sentiment"[14] which resembles the Troubadours songs or the German Lieder.

In his travel account, titled *Roumania Past and Present*, James Samuelson's target was "to obtain a better knowledge" of the country (Samuelson 1882, viii), driven by the lack of information regarding the country's geography, history and politics[15]. Samuelson divided his

10 „Against this background, the English editor of early travelers, Richard Hakluyt, argued for a history of travel which relied on the testimony of travelers themselves: in other words he looked mostly to eyewitness accounts (...)" James Hooper and Tim Young, editors, *Perspectives on Travel Writing*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2004, p. 3.

11 „To the best of my belief, no book on the country has ever been written by an Englishman in the English language. It is with a view to supplying a want admittedly felt that I have penned this work", J. W. Ozanne, *Three Year in Roumania*, Chapman and Hall, London, 1878, p. v-vi.

12 „Bucharest without its *birje* would be like Venice without gondolas or Cairo without donkeys, or the desert without camels", Florence K. Burger, *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 43.

13 „Bucharest is Bucharest, and therefore is not in the least like any other place in the world. Just as a Roumanian is a Roumanian, without a shadow of resemblance to a Turk, a Bosnian, a Galician, a Serb, a Montenegrin, or a Greek. It is not the East, still less the West", Florence K. Burger, *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 35.

14 „The *Doina* is presumably inspired by the *Doru*, an indefinable sentiment, made up of regret, hope, sadness, and love, and which is supposed to cause the ultimate death of whomsoever comes within the range of its fascinating, but baneful influence", Florence K. Burger, *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 247.

15 „There is no country in Europe which at the present time possesses greater interest for Englishmen than does the Kingdom of Roumania, and there is non with whose present state and past history, nay, with whose very geographical position, they are less familiar", James Samuelson, *Roumania Past and Present*, George Philip & Son, London, 1882, p. v.

account into two parts, the first one, *Roumania to-day* informing about the present geographical, naval, topographical, agricultural, commercial, educational and judicial situation in the time of his visit and the second one dealing with the historical background from Dacia to the royal Roumania at the end of the XIX century. While Ozanne remembers a Bucharest with bumpy roads, Samuelson depicts Bucharest as being "the city of joy" (Samuelson 1882, 39) where the carriages called "birjas" transport high society members, whereas the workers and the peasants walk. They both agree, at a distance of more than ten years, on the harshness of the climate, which seems to be too hot in the summer and too cold in the winter, opinion shared by Walker in 1888, who points out that "the climate of Roumania is exposed to the greatest extremes of temperature" (Walker 1888, vi).

In the her volume's introduction, Walker declares Romania of that period as being "one of the most interesting" and "one of the least known countries of Europe" (Walker 1888, vi). The author of the book titled *Untrodden Paths in Roumania* enters Romanian territory on the Danube, too, the first city visited being Galati. She then visits Moldova describing its monasteries in Iasi, Neamt, Piatra, Durau, from where she travels by raft down the Bistrita reaching Bucharest in June 1887. In Bucharest, apart from the traffic noise[16] equaled, in her opinion, only by Naples, Walker fancies the gardens, Cismegiu park and mentions the Chaussee, "the fashionable drive" (Walker 1888, 169) characterized by Samuelson as being "the favourite drive of the Bucaresters" (Samuelson 1882, 41). From Bucharest, Walker travels to Curtea de Arges, Sinaia, Kronstadt, Valcea, Horezu and Bistrita, ending the volume with a historical review developed in two final chapters. She dedicates the third chapter to the popular superstitions among which the vampires, the "little lamb of Barsa" and "Manol the Mason and his young wife".

At the beginning of the new century, during the World War One, the tone of the travel accounts changes as in the case of the volume *Roumania Yesterday and To-day* signed by Winifried Gordon in 1918. The author acknowledges that the account's aim is to get a "closer understanding" of the Romanian country which has recently become an Ally to the British in the war. The volume is supplied with a chapter signed by Queen Marie of Romania, dedicated the people of Roumania and their courage. Winifried emphasis the Roumanians as a latin race in a "latin oasis" speaking a latin language[17], even more obvious in the rural region of Transylvania[18] and mentions the beauty that "captivates with an irresistible attraction" (Gordon 1918, 76). Bucharest, again called the "city of pleasures" is compared to Paris and found "the gayest, brightest, lightest-hearted little sister to the elder Paris it is possible to imagine" (Gordon 1920, 23).

Twenty Years in Roumania was written by Maude Parkinson aiming to offer an accurate "insight into the character of the people", made out of "random impressions and recollections" about the country where she spent "many of the happiest years" in her life working as a languages teacher. As the other English travelers, Maude mentions the Chaussee

16 „Every one drives in Bukurest, and every one seems to consider it of the highest importance to tear along the crowded streets at the utmost attainable speed", Mary Adelaide Walker, *Untrodden Paths in Roumania*, Chapmann and Hall Limited, London 1888, p. 169.

17 „One of the most remarkable features of this interesting people, indeed of all the Roumanian race, is the unity of their psychology. In all the countries through which this section of the race, these exiled and nomadic Wallachians, wander, they speak the same tongue, have the same manners and customs, songs, dances, music, legends and superstitions as the parent stock", Winifried Gordon, *Roumania Yesterday and To-day*, George Lane the Bodley Head, London 1918, p. 100.

18 „The Latin strain is even more marked and obvious among the Roumanians in the remoter villages of Transylvania, and their language is an indisputable proof of their origin", Winifried Gordon, *Roumania Yesterday and To-day*, George Lane the Bodley Head, London, 1918, p. 34.

in Bucharest and the problem regarding "the constant rumbling of the traffic" there[19] which has been finally solved by wooden pavement. The capital city is described as a "picturesque" garden city[20], socially cosmopolitan. She accurately explains the Roumanian target in the World War One which is "to regain Transylvania" and unite all Romanian speakers in the same state[21], objective reached, Romania of that period being reported with a population of seventeen million.

The volume titled *Dracula Country. Travels and Folk Believes in Romania* was outlined by Andrew Mackenzie "mainly for journalistic purposes" in order to investigate folk traditions in Romania which he "visited yearly since 1968" working with Romanian folklorists in research trips, doing field work in the mountains (Mackenzie 1977, ix). In the account of his research, the author starts a dialogue with the earlier travelers and their narratives regarding Romania being certain that "every true traveler in a foreign country steps, in a sense, in the footprints of those who have travelled there before him and, if he is wise, he takes notice of what they have written"[22]. MacKenzie names Transylvania "the land beyond the forest" borrowing the title from Emily Gerard, and Romania, "Dracula country", being, according to the author, "unique"[23].

Unlike the former English travelers who used various means of transport, Patrick Leigh Fermor, the author of the volume titled *Between the Woods and the Water. On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate* travelled on foot, as we will see it happened again in 2013, in the case of the writer Peter Hurley, the author of *The Way of the Crosses*. Patrick started his trip in the interwar period, even though he published the book only in 1986. The author mentions that he has lost his notebook in Moldavia, restored it afterwards and published it in 1986, the writing being initially a "journal of travel"[24]. The Englishman begins his travel on a "bridge passage" in Esztergom, at the Hungarian border, and enters the Romanian territory in Transylvania from Hungary. He talks about "The Marches of Transylvania" and the "Carpathian Uplands", depicted in two different chapters.

Almost one hundred years later, Peter Hurley takes a similar walk into modern Romania, the author himself interpreting his narrative enterprise as a "task" that was "literally

19 „When I first went there the town was very badly paved with rough cobble-stones, and it was highly disagreeable to go through the Calea Victorie, as the constant rumbling of the traffic over these stones effectually prevented any attempt at conversation. That is all changed now since wood-paving has been introduced", Maude Parkinson, *Twenty Years in Roumania*, London 1921, p. 53.

20 „Numerous small public gardens, the largest called Cismegiu, and the drive known as the Chaussee, greatly contribute to the garden-like appearance of the town", Maude Parkinson, *Twenty Years in Roumania*, London 1921, p. 53.

21 „To regain Transylvania and see it incorporated in Roumania has always been the ardent desire of every Roumanian, young and old. In olden times the province formed part of the Roman province of Dacia under the Emperor Trajan", Maude Parkinson, *Twenty Years in Roumania*, London 1921, p. 251.

22 "Not only do the writings of former travelers throw light on the situation in Romania today but they can also illuminate scenes of the distant past which otherwise would remain in shadow", Andrew Mackenzie, *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania*, Arthur Barker Limited, London, 1977, p. x, xi.

23 „Romania is unique. It lies in the heartland of Slavonic Europe, but it is quite different from the Slav countries – and I can say that, since I know the Slavs and love them. The Roman legions left their own Latin language in Romania, the most remote Latin outpost of the Empire. They left more than that. To this day, Romania not only speaks a language very much like Italian, but has a population which possesses the sparkle, the intelligence, the physical appearance that one meets in Tuscany and the Lombard plain. In the long run they have everything – natural riches, great scenic variety, widespread education, gifted people – which will make for a brilliant future", Andrew Mackenzie, *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania*, Arthur Barker Limited, London, 1977, p. 3-4.

24 „The notebook covering this period, lost in Moldavia at the beginning of the War and restored a few years ago by a great stroke of luck, has been a great help, but not the unfailing prop it should have been", Patrick Leigh Fermor, *Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate*, Introduction by Jan Morris, New York Review of Books, New York, 2005, p. 6.

entrusted to me as an imperative" as he acknowledges in the end. This task has been put into action as a journey and the textual outcome has taken the form of a literary testimony shared to the reader as a "gift" being generously available to everyone showing interest. The author felt the burden of the "responsibility" entrusted, symbolically conveyed into the image of the rucksack carried on his back along the way. The story builds itself on the road, "overwhelming" the author with its "complexity" envisaged as "an enormous tapestry", a metaphor of the country, depicted as "this great magic mountain called Romania". The route taken by the author is chosen on the spot, depending on the conditions found in a specific situation, being exposed to the harsh nature of the life in the mountains which reveal to him as "held together by an infinite number of threads, natural fibers all". This natural route is called the Way, the Road, or *Drumul*, which Peter gets to know it in detail walking it step by step, finally named the Way of the Crosses. Peter Hurley is doing the investigation of the reality on the ground arguing that Romanians are "misrepresented in the foreign media" reason why the author feels the urge to point out the confusion it is made regarding the *Romania* word etymology, which is not Roma, but Rome. Peter Hurley's objective is to make his contribution in being "of help to the reader who has little or no knowledge of Romania" (Hurley 2013, IV).

After 1989, the interest in travelling in Romania increased and the modern English travel literature about the country investigated in this paper includes the volumes *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* signed by William Blacker and *The Way of the Crosses* mentioned above. William Blacker, the author of *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* travelled by train in the winter of 2008 entering Romania through North, knowing the country as he visited it before, in 1989, during the Revolution and in the following years. Drinking "tuica" and eating traditional food all through his journeys in Romania, the author felt welcome and treated with generosity[25], traits of character mentioned by Peter Hurley in his travel account, too. Peter got to know Romanians and the country as he was accommodated and fed by Romanians so he started to understand "Romanian dark humour" related to the "incredible, enormous, continuous amount of suffering and injustice" experienced over the centuries". This thought makes Peter think about the historical bad luck of this peaceful nation described as "not a conquering or a warring or in any way a cruel nation, not revengeful, fundamentally Christian, extraordinarily welcoming and hospitable, extremely creative, warm, giving, generous people, who are completely misunderstood and misbranded by the people who don't know them" (Hurley 2013, 278-279).

References:

Hulme, Peter and Tim Youngs (eds.). 2002. *The Cambridge Companion to the Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hooper James and Tim Young (eds). 2004. *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

25 "I remembered how on my early journeys the people of Romania, almost everywhere I went, had welcomed me amongst them. Wherever I travelled, when night fell I was offered food and the best bed in the house; sometimes it might have had a straw mattress, sometimes it had a box of chicks or a lamb sleeping underneath it, but always it was warm and comfortable and I had a roof over my head. In the morning when I left, my host would be appalled if offered any form of payment, and instead would fill my bag with food. In those days there were few shops and food was almost impossible to buy along the way. I was overwhelmed by the generosity of the villagers and their old-fashioned courtesy", Wiliam Blacker, *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* John Murray, London, 2009.

Andras, Carmen. 2007. *Calatoria ca spatiu al cunoasterii si al comunicarii culturale, An Introduction to Travel Writing*, p.7-22, in *Academia Romana, Anuarul Institutului de Cercetari Socio-Umane "Gheorghe Sincai"* X, Mediaprint, Targu-Mures.

Herodotus. 2003. (1954). *The Histories, Revised*, translated by Aubrey de Selincourt, revised with Introduction and Notes by John Marincola. London: Penguin Books.

Strabo. 1930. *The Geography of Strabo*. With an English Translation by Horace Leonard Jones, PhD, LLD. Cornell University, VII, London & New York: William Heinemann & Putnam's Sons.

Pausanias. 2012 (1898). *Pausanias's Description of Greece* edited and translated by J. G. Frazer. New York: Cambridge University Press.

Burger, K. Florence. 1877. *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube.* London: Richard Bentley and Son.

Ozanne, J. W. 1878. *Three Years in Roumania*. London: Chapman and Hall Limited.

Samuelson, James. 1882. *Roumania: Past and Present*. London: George Philip and Son.

Walker, Mary Adelaide. 1888. *Untrodden Paths in Roumania*. London: Chapmann and Hall Limited.

Herscovici Hurst, A. 1916. *Roumania and Great Britain.* With a Preface by Sir Thomas Dunlop, Bart., Lord Provost of Glasgow. London: Hodder and Stoughton.

Mrs. Will Gordon, F.R.G.S. 1918. *Roumania Yesterday and To-day*. With an Introduction and Two Chapters by H. M. the Queen of Roumania, and Illustrations. London: John Lane the Bodley Head.

Parkinson, Maude. 1921. *Twenty Years in Roumania*. London: George Allen and Unwin Limited.

Leigh Fermor, Patrick. 2005 (1986). *Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate,* introduction by Jan Morris. New York: New York Review of Books.

Mackenzie, Andrew. 1977. *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania*. London: Arthur Barker Limited.

Blacker, William. 2009. *Along the Enchanted Way*. A Romanian Story. London: John Murray.

Hurley, Peter. 2013. *The Way of the Crosses*. Bucharest: Martor.

PARCOURS DADA

Elena Monica BACIU
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract : The Dadaist program of vanguard involved the denial of any traditional art system more violent but more free than ever. This freedom of creation is having like source the reinvention of poetic language, reducing to a " tabula rasa " any lyricism to then be able to rise to a new poetry built on new values.

Keywords : war, absurd, young, dada.

En faisant une incursion dans le contexte social et culturel de la naissance du dadaïsme nous pouvons observer que les atrocités de la première guerre mondiale ont profondément marquée le monde artistique qui retentissait le besoin de se révolter contre cette absurdité. C'est au « Cabaret Voltaire » de Zurich, la capitale de la Suisse, que Tristan Tzara proclame un nouveau programme artistique qui se propose de répondre à l'absurde par une révolte absurde.

Le programme dadaïste, programme d'avant-garde supposait la négation du tout système artistique traditionnel plus violent mais plus libre que jamais. Cette liberté de la création envisage la réinvention du langage poétique, ayant comme technique la réduction a une « tabula rasa » du tout lyrisme pour pouvoir ensuite faire naître une nouvelle poésie construite sur des nouvelles valeurs. Le vers dadaïste est à la première vue un vers discontinu ou seule l'imagination peut bâtir une règle qui naît de la spontanéité, par des associations de thermes étonnants, le spectateur est contrarié et c'est même cet état d'être que les dadaïstes suivaient relever : « Choquer c'est créer inconscient » parce que l'hasard n'est pas cette fois un but mais un moyen d'accéder l'inconscient.

Les résonances dadaïstes de Tristan Tzara dépassent l'espace de création poétique et se retrouve aussi dans d'autres domaines artistiques bien que dans différents coins du monde. La polarité du mouvement peut être suivie dans les foyers littéraires qui naissent à : *Zurich* (1915-1919), avec notamment Tristan Tzara, Jean Arp, les poètes allemands Hugo Ball et Richard Huelsenbeck, le peintre roumain Marcel Janco, le peintre et cinéaste allemand Hans Richter ; *New York* (1915-1921), avec Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray *;Berlin* (1917-1923), avec Richard Huelsenbeck, George Grosz, Raoul Hausmann ; *Cologne* (1919-1921), avec Jean Arp, Max Ernst (aux collages inventifs), Johannes Theodor Baargeld ;Hanovre avec Kurt Schwitters ;et *Paris* (1919-1923), où Dada connaît son apogée en tant que mouvement, avec Tristan Tzara, Francis Picabia, Man Ray, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault et sa fin avec la victoire de la dissidence surréaliste.

Comment serait-il possible parler de l'œuvre d'un auteur sans parler de son passe, du lieu de sa naissance, de sa famille et les personnes de son entourage, facteurs qui ont tous contribué à ce qu'il est devenu. Tristan Tzara, a abandonné sa langue natale pour adopter d'autres langues où il a pu exprimer son esprit révolutionnaire. Samuel Rosenstock alias Tristan Tzara a rompu avec son passe, mai nous trouvons important mentionner que des traces roumains subtiles transgressent tout son œuvre. En plus l'auteur n'a jamais cessé maintenir une correspondance d'intérêt littéraire avec ses amis écrivains roumains reconnus : Ilarie Voronca , Sașa Pană etc. ,avec le milieu littéraire roumain comme avec celui européen.

C'est en 2012 en Roumanie que l'adolescent Tristan Tzara va mettre les bases d'une revue symboliste « Simbolul » (Le Symbole) avec ses amis Marcel Iancu (Marcel Janco) Ion Iovanaki (Ion Vinea) qui a attire l'attention et le support d'Alexandru Macedonski.Ces créations sont pré dadaïstes, symbolistes ? Il s'agit d'une période de transition ? Nous essayions répondre a ces questions par même la déclaration de l'auteur dans une lettre a Sasa Pana concernant un volume des œuvres de Tristan Tzara crées avant son départ a Zurich : le titre Poèmes d'avant dada « laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance simili mystique, pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré, à une nécessité latente »[1]

Nous allons déterminer ainsi la place de l'élément roumain dans l'œuvre dadaïste de Tristan Tzara et souligner que la « présence de la langue roumaine dans l'ensemble de la création du poète met en évidence que la manière propre de penser du peuple roumain et celui de l'auteur ont des ponts communs »[2] .

Non pas seulement pour le contraste avec la culture roumaine, nous désirons evidentier ensuite l'importance du primitivisme noir aux soirées dadaïstes, mais pour souligner la méticulosité documentaire de l'auteur en parlant de l'imaginaire artistique de l'auteur. La culture africaine a été utilise comme une arme dans la guerre ouverte contre la pensée , les normes et contre la vie traditionnelle en général , pressentant a l' Europe en crise non seulement un défile exotique , mais la possibilité de retrouver un temps pur.

La poésie orale traditionnelle africaine, répond aux besoins immédiats religieux ou sociaux et Tristan Tzara lance par cette poésie une invitation d'accéder à un art d'utilité collective qui se confond avec la vie même.

Comme attendu, le courant qui est entré dans l'art comme un coup de foudre, a consomme assez rapidement ses ressources et a probablement, atteint son but. C'est à Paris que la rupture sera définitive entre le groupe dadaïste et celui surréaliste d'André Breton qui a notre avis ne peut pas être dissocie. Nous trouvons nécessaire rétablir le mérite dadaïste dans la politique surréaliste, mais aussi bien délimiter (si possible) leurs frontières, car l'auteur même a reconnu que les « surréalistes ont canalise le désordre de dada ».

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliographie

1. Ion Pop, *Avangardismul românesc*, EPL, Bucureşti, 1969,
2. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, Constanţa, 2006
3. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002,

[1] apud Saşa Pană, *Insurecţia de la Zürich*, în Tristan Tzara, *Primele poeme*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, pp.121-122.

[2] Henri I. Behar : Note in Opere Complete , Tomul I Editia Flammarion , Paris , 1975, p 632

4. Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei româneşti din Secolul al XX-lea*, Editura Pontica, Constanţa, 2007
5. René Lacôte, *Tristan Tzara*, coll. Poètes d'aujourd'hui n° 32, Éditions Seghers, 1952
6. Robert Lafont et Cristian Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, P.U.F, 1970
7. Marc Dachy, *Journal du mouvement dada*, Genève, Skira, 1989
8. Marc Dachy, *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, Paris, L'Echoppe, 1992
9. Henri Béhar, *Introduction au recueil Dada est tatou. Tout est dada*. Paris, Flammarion, 1996
10. Henri I. Behar : *Note in Opere Complete* , Tomul I Editia Flammarion , Paris , 1975
11. Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, coll. « Les Roumains de Paris », 2005
12. François Buot, *Tristan Tzara*, Paris, Grasset, 2002
13. Saşa Pană, *Insurecţia de la Zürich*, în Tristan Tzara, *Primele poeme*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971

TERMINOLOGIE ECONOMIQUE

Ruxandra PETROVICI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: We'd like to determine, on the basis of the economic terms and concepts used in the Moroccan magazine MarocHebdo, the branch of the tree of the economic area "favored" by this weekly to see what is the most important of the Moroccan economy branch, in any case, one highlighted by a review of French language normally read by people who speak French, a public more cultivated and connected to the events around the world.

Keywords: terminology, term, concept, domain, branch of the domain tree

L'évolution de la société humaine a impliqué à un moment donné la division du travail. Décrite par Adam Smith comme « la répartition des tâches entre les individus organisée par l'entreprise pour accroitre la productivité », elle existait beaucoup plus avant l'entreprise proprement-dite et les théories économiques. L'homme ne pouvait plus tout savoir, ni tout faire, alors pour être efficace dans son travail et pour pouvoir avancer et développer le domaine de travail qu'il exerçait, il a dû se spécialiser. Cette spécialisation dans le travail a menée à la constitution des cercles professionnels quasiment clos qui parlaient « la langue du métier » et qui avaient des comportements, des habitudes et des coutumes spécifiques.

Si au début les maîtres gardaient le secret du métier, au présent les professionnels de tel ou tel domaine sentent le besoin de collaborer, ou, au moins, de se mettre au courant des découvertes des autres. Ainsi on a senti le besoin de mettre en commun les savoir et d'élaborer une même langue. C'est ici le travail des terminologues.

Comme nous avons vécu un certain temps au Maroc, un pays qui semble capitaliste mais dont l'économie garde les traits du Moyen Age, où, on peut soit tout négocier, soit payer en recevant une facture, où tout le monde doit vivre et donc les riches sont concernés à donner une partie de leurs revenus aux pauvres conformément à la loi musulmane, nous avons essayé de voir sur quoi porte l'intérêt des Marocains en ce qui concerne l'économie. Nous avons choisi comme corpus les articles principaux de la section économique et financière d'un hebdomadaire marocain, ***MarocHebdo*** (les 4 revues du mois de novembre 2012), ayant les sections: *Direct, Politique, En couverture, Economie, Société, La vie et Culture,* en sélectionnant les termes économiques pour voir à quelle branche de l'arbre du domaine économique ils sont liés.

L'économie est définie par wikipedia.fr comme « l'activité humaine qui consiste en la production, la distribution, l'échange et la consommation de biens et de services » et dont son arborescence comprend la théorie économique, les écoles de pensée économique, l'économie mathématique et quantitative, la microéconomie, la macroéconomie, l'économie monétaire, l'économie internationale, les finances, l'économie publique, l'économie de la santé, de l'éducation, du bien-être, l'économie du travail, la démographie, l'analyse économique du droit, l'organisation industrielle (gestion de production), l'économie d'entreprise (management, marketing et comptabilité), l'histoire économique, l'économie du développement, l'innovation technologique, la croissance, le système économique l'agriculture, l'économie de l'environnement et la géographie économique

MarocHebdo du 2 au 8 novembre, ***Le péril noir***, est une revue de 50 pages. La section *Economie et finances,* p.28-34 débute avec 2 articles : Les taux d'intérêt baissent sur le marché international, ***Le Maroc veut emprunter 1 milliard de dollars*** par Mazoukane Kabbaj et Vivendi vend 53% des parts de Maroc Telecom : ***Prix : 5 milliards d'euros,*** par Aissa Amourag.

Nous pouvons saisir le thème du premier article de la première approche en lisant le titre en gras et en voyant la photo de Nizar Baraka, ministre de l'Economie et des finances: un emprunt que le Maroc veut obtenir sur le marché international. Au niveau du vocabulaire employé, nous pouvons remarquer les familles de mots liés au thème principal à partir du verbe *emprunter* (2 occurrences): prêt, prêt sur le marché, emprunt, lever un emprunt, coût de l'emprunt et du nom *dette* : dette extérieure brute, rachat des dettes, processus de désendettement. D'ailleurs le déroulement de l'article suit le déroulement du processus d'emprunt commençant par le terme *prêt* en majuscules rouges et finissant par échéances. Parmi les autres termes économico-financiers nous avons pu remarquer : le taux d'intérêt, taux d'intérêt inferieur à l'Espagne, marché international, politiques d'assainissement budgétaire ou politiques de rigueur budgétaire, affaiblir la demande mondiale, fonds, bailleurs de fonds, agences de notations, pays bien noté, note marocaine de « stable » à « négative », indications/indicateurs de solvabilité, sortir à l'international. Mais il faudrait aussi tenir compte de l'emploi d'une autre famille de mots à partir du verbe *baisser* : la baise des coûts, tendance baissière, baisse des coûts d'emprunt, baisse des prix, en baisse, modifier à la baisse la perspective de la note du pays. Si au niveau lexical nous remarquons la famille de mots passant par des changements grammaticaux, verbe, nom, adjectif, au niveau du sens nous pouvons remarquer la connotation positive et négative qui implique la connaissance du processus financier. Par exemple une tendance baissière des taux d'intérêt peut être positive ou négative en fonction de la partie concernée, le créditeur ou le débiteur. Nous pouvons toujours remarquer l'apparition singulière d'un rapport de synonymie : baisse vs légère dégradation. Il ne sera pas sans intérêt de voir quelles sont les Institutions dont le nom apparait dans ce texte et qui auront leur rôle dans l'obtention de l'emprunt et son remboursement. On aura le Ministère de l'Economie et des Finances, le Trésor et la BCE, la Banque Centrale Européenne.

Nous allons retenir de cet article les mots clés : **emprunt** et **dette**

Dans le deuxième article, Vivendi vend 53% des parts de Maroc Telecom : **Prix : 5 milliards d'euros,** dont le titre pourrait être trompeur parce qu'on ne sait pas qui va profiter de ce prix de 5 milliard d'euros ; on voit seulement la photo du président de Vivendi Jean Rene Fourtou à côté du président de MarocTelecom, Abdeslam Ahizoune.

Si nous nous rapportons au vocabulaire employé, nous pourrions saisir premièrement la répétition du mot *operateur* et on peut déduire du contexte qu'il s'agit d'un operateur de téléphonie : quatre operateurs étrangers, quatre operateurs internationaux, operateurs qatari, operateur marocain et deuxièmement l'abondance d'occurrences du terme *part* dont on se rend compte du contexte qu'il signifie part de capital social : parts, parts de MarocTelecom, racheter les parts de Vivendi dans MarocTelecom, reprise des parts, acquisition de 35% des parts et qu'on voit être lié au verbe *acquérir* et au nom *acquisition* : le groupe français acquiert 2% des parts de MarocTelecom. Sauf ces termes qui nous indiquent le domaine économique, il y a aussi d'autres termes économiques : capital, offres financières, prix de cession, investisseurs institutionnels et prives, argent investi, distributions des dividendes, entrée dans la Bourse qui tiennent à l'économie de l'entreprise.

Nous allons retenir comme termes-clés de cet article ceux qui ont les occurrences les plus nombreuses: **part(s)** et **operateur(s).**

Pour ***MarocHebdo,*** du 9 au 15 novembre, ***Les escadrons de la mort***, la section *Economie et finances*, p.28-29, a comme articles principaux: Carrières de sables et de pierre,

L'Etat compte démanteler la mafia du sable par Aissa Amourag et ***Le budget d'austérité*** par Mohamad Saïd Saadi qui est aussi la chronique de l'hebdomadaire.

Le premier article utilise la terminologie de l'entreprise : cahiers de charges (3 occurrences), montants, chiffre d'affaires, secteur stratégique de l'économie marocaine, autorisation, contrôle/contrôler, circuits de distributions. Mais comme il s'agit de l'utilisation d'une ressource naturelle, le sable et non d'une production proprement-dite, les termes les plus utilisés sont liés à l'*exploitation:* exploitation des carrières, exploitation anarchique, licence d'exploitation, exploitants (3 occurrences), matière exploitée, quantités de sables exploitées, mais en utilisant plus ou moins explicite la connotation de *pillage* (de sables), terme qui apparait en rouge au début de l'article et qui est soutenu par les références au mafia, au clientélisme, à l'anarchie.

Nous retiendront seulement ce terme de l'économie de l'entreprise, **exploitation.**

Le deuxième article, ***Le budget de l'austérité***, chronique d'un professeur universitaire et ancien ministre nous introduit dans la politique budgétaire du Maroc. C'est un article qui abonde en termes politico-économiques. On a même l'impression qu'il n'y a plus d'autres mots, ni même des conjonctions. En fait l'article trahit l'inquiétude face à la crise économique. Les objectifs affichés du budget pour 2013 sont : la croissance économique, l'investissement créateur d'emploi ou en d'autres termes, la croissance économique créatrice d'emploi, la juste répartition des fruits de la croissance, la bonne gouvernance, le développement du capital humain, la réduction de la pauvreté. Les termes ou paradigmes qui apparaissent dans cet articles peuvent être classés en deux catégories, ceux qui expriment la crise : crise profonde, crise de l'emploi, la crise dont souffre l'économie marocaine, creuser les déficits budgétaire et extérieurs, dépenses d'investissement qui devraient se détériorer, recul de l'investissement, taux de chômage qui frôle le 10%, perte d'emploi, victimes qui attendent toujours la mise en place de la fameuse « caisse d'indemnisation contre le chômage et ceux qui donnent des solutions : rétablissement des équilibres macroéconomiques, relance économique, création d'emploi, ressources affectées au développement social et humain, impôt progressif sur les revenus, suppression des niches fiscales non productives, lutte contre la fraude et l'évasion fiscale, effort fiscal et budgétaire, politique économique expansionniste, croissance économique équitable, justice sociale.

Les Institutions qui sont concernées à mettre en œuvre les objectifs budgétaires sont le gouvernement PJD, HCP (Haut commissariat du plan), ministères de l'Education nationale , des Sports, de l'Emploi, de la Sante, départements ministériels non sociaux par des projets comme l'Initiative nationale de développement humain (+26,6%) et le Fonds d'appui a la cohésion sociale (deux milliard de dirhams contre un milliard en 2012).

Mais, de loin, les occurrences les plus nombreuses tiennent au *budget* : budget de l'austérité, projet de budget, budget 2013, postes budgétaires, période de disette budgétaire, choix budgétaire. Donc, nous allons retenir pour notre propos le mot **budget**.

MarocHebdo, du 16 au 22 novembre 2012, ayant le titre : Tomber malade au Maroc, ***A vos risques et périls***, a comme articles principaux de la section *Economie et finance*, p.22-29 : S.M. le Roi visite les chantiers de la Cite Verte, à Benguerir, ***Un futur paradis du savoir*** par Mohamed Reddadi et S.M. le Roi nomme Mohamed Hassad président de l'agence TMSA (The Tangier Mediterranean Special Agency), ***Un haut commis de l'Etat pour redorer le blason de Tanger Med***, par Aissa Amourag.

Le premier article traite du lancement, à Benguir, par le Roi Mohammed VI (S.M. le Roi, le Souverain, qui donne son impulsion royale) du méga projet d'une université polytechnique aux standards internationaux ayant des sections comme le management industriel, l'agriculture, l'ingénierie, les technologies vertes, le développement durable, l'urbanisme et l'architecture, appelé paradis du savoir (2 occurrences), haut lieu de savoir et modernité, haut lieu de savoir et de formation aux standards internationaux, ayant des

infrastructures privilégiant le bien-être et l'épanouissement socioculturel. Il nous a paru très intéressante cette association entre le savoir, la formation, la modernité et développement durable. On pourrait remarquer des expressions comme ville verte, orientation ardemment écologique, plantation d'un arbre, ceinture verte, coulée verte (2 occurrences), véritable poumon écologique, espaces vertes vs. pays semi-aride. L'association du développement durable et l'écologie à l'enseignement et au savoir nous semble une idée à retenir aussi pour d'autres universités du monde entier. Du côté terminologique, nous allons garder **le développement durable,** terme qui constitue en soi une branche économique.

Le deuxième article n'a rien à faire avec la section économie-finance. Il traite de la nomination de Mohamed Hassad comme dirigeant du plus grand port de l'Afrique, le Tanger. On pourrait remarquer qu'il a des études qui le recommandent pour le poste, l'Ecole Polytechnique de Paris et l'Ecole nationale Ponts et Chaussées et aussi une vaste expérience comme patron d'entreprise, directeur régional des travaux publiques, directeur de Royal Air Maroc, comme wali (protecteur) de Marrakech et comme ministre des travaux publics, de la formation professionnelle et de la formation des cadres. Maintenant sa mission sera de restructurer « le plus grand port du Maroc et probablement de l'Afrique pour en faire une destination internationale privilégiée pour le commerce mondial ». Au Maroc la macroéconomie est intimement liée à la microéconomie et les gens, leurs compétences et leurs relations content plus que les lois ou les difficultés à franchir. Donc, on va retenir, à la limite, de cet article, le verbe **restructurer**.

Pour ***MarocHebdo***, du 23 au 29 novembre 2012, portant le titre ***On achève bien les vieux***, on n'a pas respecté le format habituel. La section économique, p.24-35 commence avec InfoExpress, sous-section qui normalement venait après les articles principaux et parle de la hausse de l'indice des prix à la consommation, la conférence internationale, la lutte contre les bidonvilles, le maintien de la notation du Maroc à « risque assez faible », etc. Elle a un seul article principal : Creusement du déficit commercial et chute de recettes MRE et voyages, ***Les symptômes d'une crise économique se confirment***, par Marouane Kabbaj. Le deuxième article qui devait suivre est remplacé par l'avertissement publicitaire « *Fumer tue ».*

Même si au mois d'octobre et novembre les Marocains ne voulaient parler de la crise en essayant de l'ignorer et de la repousser vers les pays occidentaux, l'article de Marouane Kabbaj les oblige à s'y confronter : la poétique du texte qui nous fait savoir que « la compétitivité du Maroc à l'international se réduit comme une peau de chagrin », ne nous rassure guère.

La terminologie utilisée dans le texte tient plutôt au commerce international : (baisse) des exportations (du gros) des secteurs d'activité (exception faite de celui des phosphates), déficit de la balance commerciale, exportations qui ne couvrent les importations, déficit du commerce extérieur, réserves de devises qui baissent, fluctuation (non maitrisable) des cours internationaux mais pour un pays maritime et touristique comme le Maroc le commerce représente l'économie du pays. Nous voulons retenir deux termes : **commerce** et **crise**.

Le deuxième article est remplacé par une publicité ou plutôt par une annonce d'intérêt national. Pour un pays où, à peu près tous les hommes fument ce sera d'intérêt national, surtout parce qu'on a un « auteur », l'Association Lalla Salma de lutte contre le cancer, « une histoire », 1 fumeur sur 2 meurt de tabagisme et une solution : Stop. Tous ensembles contre le tabac.

Pour les mots retenus (emprunt, dette, part, operateur, exploitation, budget, développement durable, restructurer, commerce, crise) des articles principaux des 4 MarocHebdo pour les 4 semaines du mois de novembre nous tentons une analyse s'inspirant des prescriptions de Silvia Pavel pour l'élaboration d'une fiche terminologique: 1) domaine auquel appartient la notion; (2) langues de travail; (3) termes; (4) paramètres d'usage des

termes; (5) justifications, en essayant d'expliciter les termes choisis à l'aide d'un dictionnaire économique et du Petit Robert.

Le nom **emprunt,** conformément au dictionnaire Petit Robert 2009, provient du verbe emprunter/prêter qui venait d'une forme populaire du bas latin *impromutuare*, est devenu en latin juridique *promutuum*, signifiant « avance d'argent » signifie en français actuel "obtenir à titre de prêt ou pour un usage momentané" ou "prendre ailleurs et faire sien". Si le même dictionnaire donne comme termes de spécialité les variantes et les expressions e*mprunt public, emprunt communal, d'État ;émettre, lancer, ouvrir; clore un emprunt ; emprunt à montant limité; taux d'un emprunt; souscrire à un emprunt; emprunt à court, à long terme, emprunt perpétuel, emprunt consolidé, amortissable, indexé,* le dictionnaire d'économie ne mentionne que *l'emprunt obligataire* mais donnant plus de détails pour *prêt* en directe liaison avec *le taux d'intérêt*, notion économique fondamentale tenant à la politique monétaire.

Dette provient étymologiquement du verbe *devoir* et signifie, conformément au Petit Robert, « ce qu'une personne doit à une autre », une « obligation pour une personne à l'égard d'une autre de faire ou de ne pas faire quelque chose» et en termes de spécialité, « de payer une somme d'argent », ayant les variantes de d*ette publique* ou *dette de l'État, «* ensemble des engagements financiers contractés par l'État » et *dette externe, «* ensemble des engagements privés et publics d'un pays à l'égard de créanciers étrangers ». Le dictionnaire économique traite les *dettes* comme faisant partie du passif d'un bilan. Ainsi, on pourrait conclure que ce terme est directement lié au premier, parce que, dès qu'on fait un emprunt on aura des dettes. Les deux notions appartiennent à la **finance internationale.**

Part signifie, conformément au Petit Robert, « ce qu'une personne possède ou acquiert en propre », « portion d'un patrimoine attribuée à un copartageant », en termes de spécialité *part sociale* ou *part d'intérêt,* le *«* titre représentatif d'une partie du capital social d'une société et attribué personnellement à un associé en contrepartie de son apport ». Le dictionnaire économique donne comme entrées pour *part*, *part de marché*, *parts relatifs* et *parts sociales*. Ici le texte fait référence aux parts sociales, terme appartenant à **l'économie de l'entreprise.**

Operateur signifie, conformément au Petit Robert , une «personne qui opère, exécute une action », une «personne qui exécute des opérations techniques déterminées, fait fonctionner un appareil», un «exploitant qui tire profit d'une entreprise», une «entreprise qui exploite commercialement un réseau de télécommunications», ce qui est exactement le cas de MarocTelecom. Ainsi **operateur** est un terme directement lié à **l'économie de l'entreprise.**

L'**exploitation** est, conformément au Petit Robert, « l'action d'exploiter, de faire valoir une chose en vue d'une production » comme exemple l'exploitation du sol, d'un domaine, du sous-sol, d'une mine ou d'un brevet, « l'action de faire fonctionner en vue d'un profit » comme par exemple l'e*xploitation concédée par l'État à une société privée.* Le dictionnaire économique prend en compte le mécanisme de l'exploitation et la plus-value selon Marx. Mais l'article de MarocHebdo utilise le sens propre du terme, lié à l'exploitation des ressources naturelles, tenant toujours à **l'économie de l'entreprise.**

Le **budget** provient, conformément au Petit Robert 2009, étymologiquement du mot anglais signifiant d'abord « sac du trésorier » et de l'ancien français *bougette*, diminutif de *bouge* « sac, valise ». Il signifie aujourd'hui l' « acte par lequel sont autorisées les recettes et les dépenses annuelles de l'État ou des autres services que les lois assujettissent aux mêmes règles » ou l' « état prévisionnel et limitatif des recettes et dépenses d'une période donnée ». Le dictionnaire de l'économie définit le budget (de l'Etat) comme « un document retraçant l'ensemble des recettes et des dépenses de l'Etat pour une année civile (du 1er janvier au 31 décembre) ». Quand « il s'agit de connaître la destination des dépenses par grands secteurs, on parle de budget fonctionnel ». Ainsi, comme branche des sciences économiques, nous nous trouvons dans la **politique budgétaire.**

Le **développement durable** est définit par le Dictionnaire de l'économie comme le « développement qui correspond aux besoins présents d'un pays sans compromettre la capacité des générations futures à satisfaire leurs propres besoins […]. Le développement durable est un modèle de développement qui prend en compte les contraintes de l'environnement (réduction des gaspillages de ressources naturelles, préservation de l'environnement, etc.) ». Le Petit Robert ne donne que la définition pour le *développement* : « fait de prendre de l'extension, de progresser » parce que le syntagme nomme en soi une branche des sciences économiques, **l'économie de l'environnement.**

Restructurer signifie, conformément au Petit Robert, « donner une nouvelle structure, une nouvelle organisation à quelque chose, organiser sur de nouvelles bases ». Comme il s'agit de la restructuration d'un port gigantesque comme celui de Tanger, on pourrait dire que nous touchons à **l'économie internationale**.

Le **commerce** est définit par le Petit Robert comme « l'opération, l'activité d'achat et de revente (en l'état ou après transformation) d'un produit, d'une valeur », « la prestation de certains services » ou « l'ensemble des connaissances portant sur le commerce; administration et gestion des entreprises, marchés ». Le Dictionnaire de l'économie fait plusieurs différenciations : commerce extérieur, interbranches, international, équitable. Nous nous trouvons plutôt dans la sphère de l'**économie internationale.**

La **crise** provient étymologiquement du latin des médecins *crisis*, et du grec *krisis* « décision » et signifie, conformément au Petit Robert, un « moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal », un « accident qui atteint une personne en bonne santé apparente, ou aggravation brusque d'un état chronique », une « phase grave dans l'évolution des choses, des évènements, des idées ». Le dictionnaire économique définit la *crise* comme un « retournement brutal de la conjoncture économique qui marque la fin d'une période d'expansion. Par extension, situation économique caractérisée par la faiblesse de la croissance du PIB et le développement du chômage ». Parce qu'il s'agit d'une crise mondiale, nous pouvons considérer qu'on se trouve toujours dans la branche de l'**économie internationale.**

D'après cette analyse, nous pouvons tirer la conclusion que les intérêts des Marocains ou en tout cas de ceux qui lisent MarocHebdo et des reporters qui y écrivent tournent autour de l'économie internationale, économie de l'entreprise, économie de l'environnement, finance internationale et politique budgétaire. Conformément à wikipedia.fr « Le Maroc est la cinquième puissance économique d'Afrique. Il est la deuxième puissance économique maghrébine, après l'Algérie. Le Maroc dispose d'un produit intérieur brut fort au regard de la moyenne africaine.[…] Le Maroc est en outre appelé à consolider ce point, compte tenu de la croissance d'une moyenne de 8 % annuelle depuis l'accession au trône du souverain Mohammed VI en 1999. Cette croissance demeure néanmoins variable et volatile car tributaire des résultats des campagnes agricoles courantes[…].La proximité du Maroc avec le continent européen a bénéficié à l'économie nationale dans la mesure où cette dernière a très largement profité des nombreuses délocalisations effectuées par les entreprises européennes. […] L'exemple le plus typique en la matière est celui des centres d'appel. On peut aussi évoquer l'exemple aéronautique. Le Maroc a toujours su profiter de sa façade maritime double. Néanmoins, la construction du port de Tanger Med en 2004 a indéniablement constitué un tournant en termes de politique maritime[…].En 2012 ce complexe portuaire devrait pouvoir traiter 8 millions de conteneurs, ce qui ferait de lui le plus grand port africain en termes de transport de marchandises. La zone franche adjacente devrait entre autres abriter la nouvelle usine Renault…Malgré les récentes contre-performances consécutives à la crise financière de 2008, la bourse de Casablanca consolide son statut de deuxième place boursière africaine, derrière celle de Johannesburg et devant celle du Caire».

Ainsi le Maroc est un pays émergent qui dépend beaucoup des investissements étrangers et qui se confronte avec la concurrence occidentale et africaine. Donc, leurs préoccupations ne pourraient se diriger que vers le budget 2013 qui doit faire face à la crise mondiale, le développement des entreprises locales dont les produits doivent être de plus en plus compétitifs et bien-sûr vers les rapports commerciaux et financiers internationaux.

Bibliographie :

Pavel, S., Nolet, D., *Précis de terminologie/The Handbook of Terminology,* adapted into English by Christine Leonhardt. Ottawa, Translation Bureau, Terminologie and Standardization Directorate, 2001

Capul,J.-Y., Garnier,O., *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, 2005, Paris, Ed. Hatier

Dictionnaire Petit Robert, 2009, Paris

MarocHebdo, 4 revues, novembre 2012

REALITY AND MYTH. TECHNIQUES USED FOR THE AMBIGUOUS

Vlad-Ionuț SIBECHI
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: We can say that, when the political context has allowed it, it gave space for another network of myths to rise, a kind of counter-mythology made by an intellectual elite in the trenches of anonymity, however a test (most often illusory) to retrieve a balance. Aware of the retrograde status of literature, some literary critics, including those who tried a subtle retreat from underneath the boot of socialist realism, aim to rethink and change the rules of the game by establishing with the help of inertia, a new mythology.

Keywords: ideology, mythes, mythology, ambiguity, illusion.

By going deep into the core issues of communist literature it is easy to see how far it has strayed from its mission, having to reassess its route using allusive and ambiguous techniques. The writer is feeling compelled to acquire „official mythology", and thus becomes a mere instrument of popular political ideology disguised as a literary text, which confuses the new direction and doesn't recognize it as a fatal flaw. Thus, the myth, the very quality of being subversive, managed long enough to maintain the illusion of normality; writers trying to condemn, from the shelter of the ambiguous, the intrusion of politics - an officially regulated absurdity - and a strict control over literary props made by ideological critics.

What relevance has a literature that must mirror social and political „great achievements" in this context? To reflect these achievements where appropriate, or to come up with some if there are higher interests involved. The argument to make the literature official can be made based on the idea of „method of creation", or the one that involves a one-way direction in which any deviations from the standardized pattern must be terminated immediately with serious consequences for that author.

The abnormality of a system such as this one is highlighted in one of Karl R. Popper's speeches: „Admittedly, disagreement may lead to strife, and even to violence. And this, I think, is very bad indeed, for I abhor violence. Yet disagreement may also lead to discussion, to argument, and to mutual criticism. And these, I think, are of paramount importance. I suggest that the greatest step towards a better and more peaceful world was taken when the war of swords was first supported, and later sometimes even replaced, by a war of words." (Popper, 1998, 54-55)

Unfortunately, romanian comunist literature was robbed this right, especially until 1964. Intellectual disputes have existed but only in theory and just to help highlight social realism in a sort of competition based on loud statements and vanity. Every single one of them were „staged to mask the same thing: that literature and thought are strictly prohibited." (Goldiș, 2011, 17)

Karl Popper's affirmation, who took the position as defender of reason, „an almost orthodox supporter of unortodoxy", was not made randomly. The communist propaganda by itself, built its own mythos starting from the christian model, and by extent, from a need to cover personal interest. Eugen Negrici does an in-depth analysis of this issue by succeeding to organize and highlight this idea of mystification and mythification, placing the blame on fanaticism and utter defalcation.

The apostles are represented by Lenin, Stalin or Gheorghiu-Dej and the soviet soldier appears as a martir who sacrifices himself for a better future, a paradise that is nothing else but a society built by the new man. Judas appears as the enemy pertaining to another social class, etc.

Therefore, a mesianic revolution, which urges people to become united and employs their total involvement in making radical changes, only makes things worse by dividing and condemning them using a level of enfronterry that cannot be explained. It's interesting to see what Alex Goldiș has to say in regard of this issue: „The concept of socialist realism, the literary critic who exercises his profession in writing and in finite texts, however armed with ideologies and however faithful he remains to the party, he still is a semi-impostor who is tolerated by the regime." (Goldiș, 2011, 12)

An argument could be made about the often auto-critique that is employed by the important servants of the new directions as a consequence of the attacks made by their fellow colleagues or about the changes made in the higher rankings of the party.

On this slippery ground, the literary critic (and not only) is a simple accessory. The party gives careful consideration to remind him of his limited status and a certain lack of legitimacy as their existence is conditioned by the constant guidance that is coming from the center. In such a situation occurs Autonomia aesthetic unrepeatable experience of the past. Powerful voices of critics such as Titu, G. Calinescu and E. Lovinescu, who imposed a canon whose rules strictly related to the aesthetic value of the work, are replaced by dilettantes such as Silvian Iosifescu Ion Vitner, N. Moraru, etc.

We can say that, when the political context has allowed it, it gave space for another network of myths to rise, a kind of counter-mythology made by an intellectual elite in the trenches of anonymity, however a test (most often illusory) to retrieve a balance. Aware of the retrograde status of literature, some literary critics, including those who tried a subtle retreat from underneath the boot of socialist realism, aim to rethink and change the rules of the game by establishing with the help of inertia, a new mythology.

Iluziile literaturii române – such a controversial work of Eugen Negrici - aims to rethink and reevaluate the empty concepts, inertial interpretations, from a systemic perspective, by determining breaks and gaps and by using the idea of myth and mythology alternatively. In an effort to compensate, to withdraw comfortably in the shell of the axiom each time history's air becomes toxic the myths of the Besieged Fortress, Evil Conspiracy, the Myth of the Savior, the Providential Man, and the Golden Age get activated. At the same time mentalities, mythical, that will put pride above any aesthetic principle will get activated as well. These are the illusions which the author refers to, not of literature but of literary criticism, their reception in general.

Another issue could be that of a mythology emerging with the changing context of artistic mentality. In the literature about political servitude the favorite themes remain the same: the hero leader, party glory. However, the literary ceaucesc model appears to be in continuity and in an apparent contradiction to the socialist realist. The writer must refer to the past in laudatory manner, only mentioning „some minor shortcomings of socialism" (Negrici, 2003, 19).

We can say that Eugen Negrici does not limit the true sense of the word, but is interested in the militarization processes, impeding those who have made or will make literary history, showing how sterile are the indignant voice echoes of patriotism. We see a piqued, brave critic who shook many immobile value systems, stuck in their own illusion of permanence.

He does not want to outline an evolution, but chooses to deconstruct it on the basis that, necessarily, the creation of historiography is a product involving a chronological coherence and development. The Romanian land, the idea of a history of literature might

seem illusory because of out-of-faze historical accidents, developments and synchronization – all imposed by countervailing interests regarding the aesthetic factor. One such example is given by Monica Spiridon who said that postwar literature is very hard to digest in the context of literary history as it is assessed by two alternative systems: literary hierarchy and socialist canon.

Of course we can look at these phenomena separately, but taking into account only the symbiotic interactions between them. In reality however, the ideological thaw was not complete, coming from the writer's conscience of liberty and literature. It was controlled by the center or as a result of sabotage from within the tacit agreement of some censors who saw easy to decipher subversive messages, but chose not to do so instead.

The issue is discussed in Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*: „The autonomy of aesthetics worked when the power was granted. Although always supervised, hunted and harassed, as she was constantly a potential for subversion, in the communist regime, appeared, undeniably, a true literature and major literary works got published. They coexist with official literature, which circulates and theorizes political ideology." (Cordoş, 2003, 183) It will make possible for a subversive speech to be made, if not by ways of myth and its power to rebrand and make ambiguous, then it will attempt to destabilize and recover the literary heritage of the past that was forged, in order to build the new state policy.

So this allusive speech by appealing to myth is the only viable option to camouflage a critical attitude. However, it would be interesting to note that the first who took a stand in rejecting, or at least minimizing the destructive effects of the intrusion of politics into literary life, were writers and critics in the province. A first attempt to redefine lyricism is the movement made by the people from Steaua (Star) magazine. Poets like A.E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău, aim to rethink the essence of poetry, restoring ties with the great interwar tradition. In the magazine Aurel Rău signs a manifest that says: „We understand that we have to contribute to make things better and more beautiful, not only obscure work of sorting or processing of texts will see the light, but persistently, number by number, with the help of objectives that we will propose and the discussions we will initiate. We would love to promote and debunk critical right, bearing fertile suggestions to campaigns or values outside interests." Is this a courageous attitude, a true overflow, but the realities are more troubled than anyone can anticipate. However, the big meeting, at least in the virtual plane of literature takes place as a consequence of achievements in order to see the importance of a magazine that represented a point of reference and support within a culture dominated by the ideology of the party.

However, in an era in which the propensity to act to the detriment of the periphery of contemplation and pushing the idea of internalization were seen as textual politics, poets managed to evade the official direction, developing a poem evoking the simple things. Poets from Steaua attempted to redefine poetry, remounting lyricism on its throne. This was in the detriment of anecdotal and rhetoric as the magazine mobilized all forces by using its critical notes and chronicles against it. They wanted to design poetry as natural speech, using Blaga's formula which stated that a poet such as Baconsky cannot be removed completely, even being charged at a time that under his influence „myths are too close to a nature full of signs (myths) busybodies" (Simion).

The generations of poets after 1960 profited enormously from the opening Baconsky announced in 1956. It is the first attempt he makes to abandon Romanian poetry canon of socialist realism and lyrical language to embrace modernization. In a speech at the First Congress of Writers of RPR, he wondered: „What are the limits of realism in prose?" stressing the danger in which the literature, especially poetry, can be slid under the realistic, in a superficial manner. This strategy is used by Vera Călin trying to reintroduce in the

vocabulary of critics some terms that were previously banned, accusing the austerity of such a specialized language.

Baconsky's speech is important because it addresses an issue of general interest for the evolution of Romanian poetry. On this occasion he condemns the refusal of „conquests modern poetic art" (Martin, 1990), made also in the name of realism. Nothing good would come of this. Poetry would suffer from a diminishing trend in means of expression, an anachronism of a black hole effect. The effect of this speech is a kind of self-denial that happened to poets who published in the '50s. They will be reviewing the productions of time, or will give up many of them. Even Bakonsky's debut sits under proletcult. Some poems written before 1957 are obedient to the political regime, characterized by rhetorical devices and decorative slogans. This poem, that the poet denies writing it later in life, is only interesting in terms of drawing a trajectory of evolution. The real shift in the aesthetic plan occurs with the advent of *Cadavre în vid*, announcing a mature poet with lots to offer. Poetic vision is one of lucidity, recording a state of crisis that is both existential and moral, in order to convert naive reverie into nightmare, paradise into hell, in a dark prophecy of a future degradation, of incoherence and self-alienation.

It's easy to see how in Romanian literature, „passed through the customs of censorship and political willpower"(Cordoş, 2003, 187), is always a network of myths or mythological recurrence, as myth seems to lose its autonomy with contextual existence. Thus, it becomes a mythological network imposed by an external political power, unresolved when it comes to its identity. It finds imperative to regain itself through the practice of a speech that is subversive and rehabilitating.

*Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul **"SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni!**"*

Bibliography:

Karl R. Popper, *Mitul contextului. În apărarea ştiinţei şi a raţionalităţii*, Editura Trei, 1998.

Alex Goldiş, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundatiei PRO, Bucureşti, 2003.

Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

Eugen Simion, *In ariergarda avangardei, preluat de pe http://revistacultura.ro/nou/2009/11/a-e-baconsky-i/*

Mircea Martin, *Extatica trecere a poetului* în *A. E. Baconski, Scrieri I – poezii*, Editura Cartea

Românească, Bucureşti, 1990.

Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

KWAME ANTHONY APPIAH, *COSMOPOLITISM. ETICA ÎNTR-O LUME A STRĂINILOR*

Ana-Maria CHEŞCU
Romanian Academy, Iaşi Branch

Abstract: Through the emigration, immigration, colonization, the transfers of territories appears a phenomenon social cultural and political which is known in the literature under the name of cosmopolitanism. This phenomenon which produced mutations in the structure ethnic and demographic, from the abandoned space at host space, has caused the changes in the religion, culture and identity.

Keywords: cosmopolitism, emigration, colonization, foreigners.

Tot ceea ce e nou e diferit, tot ceea ce e diferit e straniu, tot ceea ce e straniu e de neacceptat. Lucrarea filozofului african, Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitism. Etica într-o lume a străinilor,* publicată în ediţie originală de Princeton University Press şi premiată cu premiul Arthur Ross de către Cosiliul pentru Relaţii Externe, reprezintă, în opinia mea, un Decalog artistic al ideologiei cosmopolitiste. Punând în balanţă cele două valori, binele şi răul, autorul încearcă, printr-o manieră proprie, să afle răspunsul la întrebarea: e bine să fim ospitalieri faţă de străini sau nu? Îi putem integra pe străini în interiorul comunităţii noastre, respectându-ne, reciproc, interesele? Stilul personal şi scrierea analitică, transformă această lucrare într-un manual de gândire, care îl determină pe cititor să-şi pună întrebări despre acceptarea celuilalt şi condiţiile în care acest lucru este posibil.

Atunci când vorbim despre cosmopolitism vorbim despre o ,,preţuire a contaminării". Fenomenul migraţiilor în masă a făcut posibilă această contaminare. Cosmopolitismul afirma Appiah a fost inventat de către contaminatorii a căror migraţie a fost solitară. Imperiul lui Alexandru a modelat state, migraţiile bantu au populat jumătate din continentul african, statele islamice s-au întins din Maroc până în Indonezia, creştinismul a ajuns în Africa, Europa şi Asia. În mod evident, acceptarea contaminării nu se poate face decât prin echilibru, deoarece un cosmopolitism echilibrat temperează respectul faţă de deosebiri, cu respectul faţă de fiinţele omeneşti şi cu sentimentul redat, într-un mod oarecum comic, de sclavul Chremes: ,,Fie că doresc să o aflu pentru mine, fie că doresc să te sfătuiesc pe tine: te las să crezi ce vrei. Dacă ai dreptate, voi face ceea ce faci şi tu. Dacă te înşeli, o să te pun la punct (p. 125).

Pentru a înţelege cosmopolitismul, trebuie să vedem care este diferenţa dintre cosmopolit şi anti-cosmopolit. Primii, consideră că există mai multe valori după care poţi să-ţi trăieşti viaţa, dar nu poţi fi în corcordanţă cu toate valorile, sau că, în lipsa unor dovezi, cunoaşterea noastră este imperfectă, în timp ce următorii cred că există cu adevărat o cale dreaptă, conform căreia trebuie să trăiască toate fiinţele omeneşti (p. 159). Ce ne diferenţiază şi ce ne apropie? Dacă lumea occidentală promovează ideea femeii care află în competiţie pe piaţa muncii cu bărbatul, lumea orientală, în special lumea musulmană, consideră aceste exemple, drept neadecvate culturii şi religiei musulmane. (p. 92). În aceste condiţii, putem vorbi de o acceptare şi integrare a modului de viaţă occidentală în cultura musulmană? Cu siguranţă, nu. Mergând pe această filieră, nu putem ignora prezenţa acestor doi mari factori de presiune: etnia şi religia. Marii promotori ai cosmopolitismului vorbeau despre o victorie a universalismului, dar există o religie universală sau o naţie universală? Însuşi Constituţia SUA, în *Carta Drepturilor,* observă autorul, stipula: ,,Congresul nu va da nici o lege

respectând o stabilire a unei religii, sau interzicând libera practică a acestora" (p. 78). Dincolo de interpretările privind toleranţa religioasă sau suveranitatea conştiinţei naţionale, putem vedea în articolul cu pricina încercarea unui stat de a stabili o serie de reguli care să ducă la un sistem liber de convieţuire între mai multe naţii. Mai mult, observăm că nu religia este calea spre acceptare, ci meseria, deoarece englezii, francezii, italienii au fost integraţi în principate, nu datorită confesiunii, ci datorită activităţii pe care o desfăşurau[1]. Ideea de acceptare nu este dependentă de ideea de cetăţenie. Poţi să fii cetăţean al unui stat, dar să ai naţionalitatea altui stat. Deci, dacă vorbim despre cosmopolitism, ne putem uita originea şi limba proprie? În ziua de astăzi, se vehiculează tot mai des ideea transformării limbi engleze în limba tuturor popoarelor. Dacă am aplica-o *ad-litteram*, am accepta ca urmaşii noştrii să înveţe această limbă, renegându-şi originile ? Nu se ajunge, astfel, la o exacerbare a universalismului ? Păcatul suprem al marilor Imperii a fost, tocmai, ambiţia de strânge la un loc mai multe popoare, obligându-le să se supună unei culturi, diferită de cea a lor, astfel apărând fenomenul de respingere a ceea ce era diferit. Marea provocare a venit din încercarea de a-i accepta pe ceilalţi, principiul care este valabil şi pentru cosmopolitism.

Raportând problema străinilor din perspectiva celor care veneau şi a celor care-i primeau, putem vorbi de un dialog intercultural, dialog care a creat o serie de probleme, pe care istoricii, prin maniera lor pozitivistă, nu le-au înţeles. Potrivit autorului, omul ar fi o fiinţă individuală, dar valoarea lui nu ar depinde numai de faptele sale, ci şi de confirmarea societăţii, fără de care acesta ar deveni apatrid, indiferent de stat.

Deci a fi cosmopolit nu echivalează cu a fi vagabond. Cosmopolitismul nu exclude o serie de convenţii sociale, pe care individul, indiferent din ce loc vine, trebuie să le respecte. Toleranţa nu poate exclude graniţa legii, sistemul pe care este organizat statul. A fi străin într-o altă ţară nu înseamnă a nu avea patrie sau a dobândi o nouă patrie, ci a emigra, a se stabili într-un loc, diferit de locul naşterii sale, a accepta o serie de legi, diferite de locul naşterii sale.

În epoca modernă, până când dobândea o nouă cetăţenie, emigrantul rămânea legat de patria-mamă şi de consulat. Cu toate acestea, emigrantul trebuia să respecte legile statului în care se stabilea, dar şi să muncească, lucru care este valabil şi astăzi.

Analizând acest sistem, unii au vorbit de intoleranţă, alţii de toleranţă. În mod evident, părerile sunt împărţite. Pentru exemplificare, o să dau drept exemplu cazul străinilor din Principate care erau primiţi, dar supuşi legilor Moldovei. Şi aici apare întrebarea: dacă legile din Principatele Române au promovat ideea că, legea este una şi aceeaşi pentru toţi, de ce străinii au refuzat să accepte aceasta? Vorbim de o respingere a străinilor de către autohtoni, sau de o respingere a autohtonilor de către străini? Dacă străinii au considerat spaţiul Principatelor Române doar un debuşeu pentru nevoile industriale ale noii Europe, vorbim de un abuz al Europei asupra spaţiului moldo-valah? Vorbim de o inversare a valorilor, de la stat autonom cu o populaţie minoritară, sau de la stat minoritar cu o populaţie autonomă?

Ce a dat forţă acestei acţiuni de respingere sau de separare? Dar dacă a existat o acţiune de separare, consemnată în arhive, prin litigiile juridice dintre autohtoni şi străini, de ce Vasile Docea, în lucrarea sa dedicată străinilor de alături, aducea în discuţie sintagma de „neamţul bun la toate"[2]. Am respins, dar am avut nevoie? Şi aici se ajunge la un cuvânt pe care se bazează studiul nostru – nevoia. Nevoia îi impinge pe unii să plece, nevoia îi impinge pe alţii să accepte, nevoia îi impinge să convieţuiască, astfel, ajungându-se la un dialog intercultural, de „voie de nevoie". Nevoia îi împinge pe unii să plece spre alte locuri unde „nevoile lor de bază" ar putea fi satisfăcute (pp. 179-184).

1 Elena Siupiur, *Emigraţia, condiţie umană şi social-politică în sud-estul Europei*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2009, p. 87.

2Vasile Docea, *Străinii de alături. Explorări în istoria minorităţilor şi a comunicării interculturale,* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2006, pp. 10-11.

„Bunătatea faţă de străini”, ultimul capitol, oferă o perspectivă antagonică asupra conceptului de bunătate. A fi pasiv e egoism, iar a fi activ e generozitate, autorul propunând, astfel, o viziune inversă asupra ideei de bunătate (p. 173). Dar nevoia este strâns legată de valoare. Kwane Antony Appiah, vorbind despre un exil al valorii, considera că distincţia dintre fapte şi valori era o chestiune de bun simţ. A lega noţiunea de străin cu ideea de non-valoare era o greşeală, la fel ca şi ideea că toate credinţele noastre despre lume reprezentau, de fapt, credinţele noastre despre o singură lume (pp. 19-26).

La graniţa dintre toleranţă şi intoleranţă, se aflau valorile sau raportul dintre valori şi non-valori, autorul considerând că exista o diferenţă între valorile noastre, între eu şi tu. Daca autohtonul se întâlnea cu indigenul, puteau convieţui împreună, un străin cu valori bune cu un autohton cu valori rele puteau ajunge la un dialog intercultural, şi viceversa? O valoare pozitivă cu una negativă puteau dăinui? Era un cosmopolitism autentic? Dar cosmopolitismul, în sine, presupune acceptarea şi integrarea fără limite, acceptarea în absenţa valorii? Valoarea noastră era mai valoare decât valoarea voastră? Care era indicatorul care definea valoarea? Pornind de la acest indicator - valoarea - ne punem întrebarea: a existat un cosmopolitism autentic la Galaţi, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, sau vorbim de un „stat în stat”, de o comunitate mică, aflată sub suzeranitatea unei comunităţi mai mari, care se opune integrării noilor valori, prin sistemele proprii, lege, stat, conducător? Dacă vorbim de dominaţie mai putem vorbi de interferenţă culturală?

Integrarea comunităţilor străine la Galaţi a atras, după sine, modificări sociale, cuturale, arhitectonice. Atunci când o nouă comunitate se stabilea aici, primul pas era dat de prezenţa preotului şi ridicarea bisericii, apoi de numirea unui consul, care trebuia să le apere interesele[3]. Prin aportul adus de către străini în dezvoltarea urbei gălăţene, s-a ajuns la educarea copiilor de boieri în pensioanele care aparţineau supuşilor străini, la integrarea autohtonilor în fabricile străine, ca mână de lucru ieftină, la crearea unor relaţii de schimb între negustorii locali şi autohtoni, dar, în acelaşi timp, la crearea unui mediu concurenţial între autohtoni şi străini. În esenţă, cosmopolitisimul este posibil, atât timp cât ambele părţi au nevoie de ceva, dar nu şi, din punct de vedere religios sau etnic, atât timp cât, prin regimul de jursdicţie consulară, străinii sunt legaţi de „statul-mamă”, iar religia rămâne elementul definitoriu al unei naţiuni.

3Elena Siupiur, *op. cit.*, p. 87.

THE CRITICAL RECEPTION OF IOANICHIE OLTEANU'S WORKS

Delia Natalia TRIF (ANCA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The former poem anthology is the Tower, which consist in evoking, in everyday notations, the statesof loneliness of he who dreamt „most impossible dreams". The most popular anthology of Ioanichie Olteanu are: Tower, Sunken ballad, Ballad husband cheating, Theologian shaft tree.

Keywords: anthology, poems, dreams, Ioanichie, ballad

Lucrarea de față se încearcă a fi o radiografie a abordărilor critice referitoare la opera lui Ioanichie Olteanu. În realizarea acestui demers voi încerca să prezint o antologie a ideilor criticilor literari asupra operei lui Ioanichie Olteanu. Este vorba de cărțile posibile, neapărute la timpul lor, rămase în manuscrise sau risipite în publicații periodice niciodată culese de acolo pentru a fi așezate, protector, sub pavăza unor coperte. O asemenea „carte posibilă" a fost până acum „Tunul și alte poeme", apărută postum, care adună pentru prima oară laolaltă, într-un singur mănunchi, versurile lui Ioanichie Olteanu.

Prețuit ca traducător, stimat ca fondator și conducător de instituții literare, autorul era una dintre figurile cunoscute ale vieții literare românești și nu i-ar fi fost greu să readucă singur la lumină propria-i poezie. Nu a făcut-o însă. Mai mult s-a străduit parcă din răsputeri să uite remarcabila și remarcata sa creație literară din anii 1940 - 1965. Criticii literari și-au reamintit-o, în schimb, mereu și, la răstimpuri, și-au exprimat regretul „că nu a fost editată", lăsând să plutească în jurul ei haosul unei legende.

„Ioanichie Olteanu însuși își vede poezia ca pe un mormânt, un univers infernal fiind inspirată din trăirile proprii: …poezia mea e un mormânt, o capcană diabolică, o zare finite, un univers infernal … e macinată de la început până la sfârșit de ironie și bătăi de joc … e în realitate o frână o piedecă pe care mi-am pus-o mie însumi pentru a-mi stăvili tendința irezistibilă de a „face poezie"… ascunde un temperament de o excesivă și primitivă sentimentalitate, de o sinceritate emotivă patetică, de care mi-a fost rușine mie în primul rând… Urmarea a fost: *Balada* înecaților, *Bucolica* și celelalte, adică luciditatea mușcătoare care omoara poezia.

Căci poezia mare n-a fost niciodată fructul cenzurei intelectuale, ci al orgiei pasiunii, al emoției sălbatice și libere.

Dar poate că mă înșel; îmi amintesc de *Mallarme* și *Valery,* de *Lautreamont* și *Apollinaire*…"

(Dintr-o scrisoare)

Este ceea ce spune. printre primii, I. Negoițescu, unul dintre principalii ei interpreți:

„Ioanichie Olteanu a devenit, datorită refuzului de a-și aduna într-un volum versurile răspândite cu un sfert de veac în urmă prin reviste și ziare, o legendă care ascunde de fapt un adevăr istoric. Legenda unui autor și adevărul unei opere."[1]

[1] I. Negoițescu, *Lirismul purității și al eșecului,* în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51

O repetă apoi Victor Felea, care într-un articol aniversar[2], regreta că „primele sale producții, rezistente și azi la lectură și purtând însemnele unui talent surprinzător nu au fost urmate de altele.” Și continuă:

„Adeseori, noi, prietenii săi, cei alături de care a pornit la drum, ne-am rostit nedumerirea față de tăcerea sa în planul activității poetice. Nu am putut să credem că și-a abandonato vocație atât de evidentă. Unii au spus că e imposibil să nu scrie, însă nu ar vrea să publice, alții au conchis că și-a epuizat resursele intime. I-am adresat și întrebări în acest sens, dar n-am putut obține decât un surâs sau un gest al mâinii. Nu se lăsa prins în jocul destăinuirilor, nu lăsa nicio ușă deschisă către taina sa.”

Mai târziu, la dispariția sa, aceluiași regret, dar și încrederii într-o viitoare redescoperire a poetului îi dă glas Ștefan Aug. Doinaș:

„…nu s-a preocupat niciodată de propria producție lirică. A scris, de altfel, destul de puțin. Dar sunt sigur că, la apariție, volumul său de poezii va stârnii aceeași emoție rafinată pe care ne-a provocat-o nouă acum peste 50 de ani.”[3]

Cornel Regman, cu același regret ca și Doinaș, afirma:

„Plecarea dintre noi a lui Ioanichie Olteanu nu semnifică nici pe departe dispariția scriitorului o dată cu a omului. Abia acum se poate întreprinde acea acțiune demult necesară de a restitui curentul viu ceea ce o discreție impusă până la armonizare a împiedicat publicarea anunțatului în epocă volumul „Turnul”, pe care, participant câștigător la concursul pentru editarea operelor scriitorilor tineri de la Fundațiile Regale, în urmă cu o jumătate de secol, autorul și publicul său zadarnic au așteptat să-l vadă apărut.”[4]

Nicolae Balotă nu va pregeta să-și exprime, nedumerirea în legătură cu tăcerea poetului, încercând să o lumineze interogativ:

„Ceea ce s-a petrecut în fapt în poezia, de în viața lui Ioanichie, a fost o bizară și îndelungată tăcere. De parcă Poezia și-ar fi înghițit Poetul. Se va putea glosa îndelung pe marginea acestei prăpăstii în care a pierit un verb poetic de o insidioasă modernitate. Împrejurări nefaste, obligând o conștiință exigentă la renunțare? Asceză a unui poet având o prea înaltă concepție despre poezie pentru ca să se creadă la înălțimea acesteia?”[5]

I. Negoițescu afirma despre poeziile lui Ioanichie Olteanu că lirismul lor pendulează între dorul, căutarea purității și eșecul acestui dor și al acestei căutări. Lunga versificare (aproape toate poemele lui Ioanichie Olteanu sunt lungi, ceea ce poate fi, încă o dată, semnul *căutării* laborioase, înăuntrul fiecărui poem în parte) intitulată *Balada insucceselor* merită prin urmare a fi analizată dintr-un atare puncte de vedere. Această confesiune monologată este relevantă mai întâi prin însăși forma ei. Într-adevăr, dacă în poezia lui Ioanichie Olteanu propensiunea spre exprimarea lirică discursivă, prozaic-sarcastică – denotând în fapt timiditatea, pudoarea de a se dezvălui a unui eu sensibil și prea candid – este aproape generală, în *Balada insucceselor* prozaismul sarcastic și discursivitatea ating limita maximă: ca și cum, formal chiar, poetul trăiește deplina conștiință a imposibilității sale de a se regăsi și mântui prin poetic.”[6]

Același critic, I. Negoițescu vorbește despre „prozaismul sarcastic sau intervențiile prozaic-sarcastice din poemele lui Ioanichie Olteanu, uneori la pragul „viziunilor”, al delirului liric propriu-zis, trădează mereu (precum în *Balada insucceselor*, la limită) îndoiala poetică a

[2] Victor Felea, *Ioanichie Olteanu – 60, în Steaua* ,XXXIV, 1983, nr. 9, p. 15
[3] Ștefan Aug. Doinaș, *Amintirea lui Ioanichie*, în *România literară*, XXX, 1997, nr. 14, p.7
[4] Cornel Regman, *Despre câțiva „cerchiști”, azi*, în *Dinspre „Cercul literar” spre „optzeciști”*, București, Cartea Românească, 1997, p. 85, (interviu realizat de Florin Muscalu)
[5] Nicolae Balotă, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19
[6] I. Negoițescu, *Lirismul purității și al eșecului,* în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51, 53

celui căruia versurile înseşi, ca modalitate în sine, i-au devenit suspecte: şi, spre a nu fi „tras pe sfoară", de poezie Ioanichie Olteanu o subminează cât şi de câte ori poate. De unde şi jocul între real şi halucinaţii, în poezia sa, între autentica dezlănţuire şi pastişa."[7]

Iulian Boldea vorbeşte despre baladele lui Ioanichie precizând că cele mai impresionate sunt: *Balada înecaţilor*, *Balada soţului înşelat* şi *Păţania teologului cu arborele*:

„Baladele pe care le scrie Ioanichie Olteanu (…) se disting net faţă de cele ale lui Ştefan Aug. Doinaş, Radu Stanca sau Dominic Stanca. Poetul utilizează aici, cu deosebit rafinament, resursele umorului negru, ale unei fantezii mereu controlate de raţiune, în care grotescul şi carnavalescul se întretaie cu unele accente ale poeziei cotidianului de mai târziu."[8]

Alt critic literar foarte renumit, Nicolae Balotă afirmă despre Ioanichie Olteanu că: „Ioanichie, este, poate, cea mai enigmatică figură din Cercul literar sibian. Dacă a fost, în acei ani ai începuturilor, o romantică a Cercului, el s-a ataşat, cu o particulară maliţie poetică, de exploatarea filonului său ironic. Astfel încât Radu Stanca, refuzând orice panaş, el deturna *baladescul* programat în poetica din perioada revoluţionară a Cercului literar, îi întorcea pe dos măştile nobile, delactându-se - cvasidemonic – cu reversul lor. Unde l-ar fi dus aceste porniri iconoelaste, dacă… Mărturisesc că nu ştiu cum ar fi trebuit să continui după acest „dacă" . Ceea ce s-a petrecut de fapt în poezia, deci în viaţa lui Ioanichie, a fost o bizară şi îndelungă tăcere."[9]

Ioanichie Olteanu este perceput de către Ştefan Aug. Doinaş ca fiind „…serios, discret, modest, cu o rezervă de ţăran ardelean înţelept, el distona un pic în cercul nostru foarte gălăgios. Era un tânăr „închis", în jurul lui plutea un uşor aer de mister"[10]

În legătură cu baladele lui Ioanichie, Doinaş a scris în „*România literară*" următoarele:

„Baladele lui Ioanichie Olteanu s-au deosebit, de la început, de producţiile de acelaşi gen pe care le semnam eu şi Radu Stanca. În timp ce ale noastre plăteau un tribut evident tradiţiei baladeşti german, ale lui Ioanichie se impuneau prin modernitatea lor. Nici o undă de umor sau joc verbal nu exista la noi, în timp ce la el, de la temă până la rezolvarea ei, luciditatea ironic-amuzantă a autorului se simţea imediat. *Balada soţului înşelat* şi *Păţania teologului cu arborele* au făcut la timpul lor senzaţie."[11]

Acelaşi inegalabil Ştefan Aug. Doinaş îşi exprima opina în legătură cu poezia lui Ioanichie Olteanu: „…în poezia lui Ioanichie Olteanu întâlnim tocmai asemenea procedee care aruncă în aer vechea noastră imagine despre lirism. Această poezie va valorizată abia acum, când noile teorii asupra textelor poetice au pus în lumină procedee-multă vreme repudiate – care fac ca „misterul" poetic să-şi arate măruntaiele, să fie explicabil doar cu ajutorul unor concepte care sfidează logica obişnuită"[12]

Ovid. S. Crohmălniceanu şi Klaus Hutman consemnează în Cercul literar de la Sibiu, faptul că Ioanichie se distingea înainte de orice prin natura foarte aparte a poeziilor sale. Scria şi el balade, dar în cu totul altă manieră decât dânsul sau Radu Stanca.

„Baladele straniului „cerchist" sunt puţine la număr, dar posedă într-adevăr o puternică originalitate. […]

---

[7] Ibid

[8] Iulian Boldea, *Ioanichie Olteanu şi Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2009, p. 146

[9] Nicolae Balotă, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

[10] Ştefan Aug. Doinaş, *Amintirea lui Ioanichie*, în *România literară*, XXX, 1997, nr. 14, p.7

[11] Ibid

[12] Ştefan Aug. Doinaş, *Scriitori români*, Bucureşti, Editura Eminescu, 2000, p. 129 - 134

Nota cu adevărat aparte a baladelor lui Ioanichie vin din modernitatea lor pronunțată, dar acesta nu le-o dă o ascendență negermană, ci direcția vădit inovatoare în care se mișcă.

Ea întâlnește, surprinzător, tocmai linia WedeKind-Brecht, menționată înainte. Apropierile, fără să forțăm lucrurile, sunt izbitoare […]

Angajarea politică sinceră, din convingere, distinge asemenea compuneri de altele conjuncturale, imprimă poeziilor militante ale lui Ioanichie Olteanu o naturalețe și o tresărire socială autentică, a lui Brecht, chiar dacă semnatarul lor nu-i citise baladele pe atunci, cum e foarte probabil."[13]

I. Negoițescu percepe baladele lui Ioanichie Olteanu ca fiind dezacordul dintre eu și lume, ca și o ruptură „infernală" dintre lirism și „luciditatea mușcătoare". Ele vor reverbera până și în stilul versificației, care devine mai lască, iregulară. Un exemplu, ar fi „altă noapte la țară", unde versul alb pare el însuși reflexul unui romantism amenințat și deromantizat de proza vieții. Astfel, în chiar turnura versurilor, începe să se strecoare deja scepticismul îndurerat al poetului, care „trăiește deplina conștiință a imposibilității sale de a se regăsi și mântui prin poetic."[14]

Acea „prea vie, prea dureroasă conștiință a eșecului"[15] își atinge însă dimensiunea cu adevărat „existențialistă"[16] doar în cea de-a doua etapă a creației, foarte scurtă și ea. O descoperim, bunăoară, în *Balada insucceselor*, asupra căreia același I. Negoițescu stăruie cu deosebire, scoțând-o definitorie pentru „prozaismul sarcastic" spre care îndrepta poetul:

„Multe necazuri dau peste om în viață,
Îndoieli, crize și boli, spaime și greață.
Zilele noastre sunt răvășite
din belșug cu dezamăgire stropite,
chiar și plăcerile ne sunt otrăvite.
Iată de pildă eu, care nutream idealuri,
amețit sunt și beat ca o barcă pe valuri."

Ion Horea, vărul primar al lui Ioanichie Olteanu, în *Mentorul meu literar* consemna următoarele lucruri: „Pentru mine, Ioanichie, tot ce-mi comunica din viața literară și mai cu seamă din lumea Cercului Literar de la Sibiu, până tocmai în acel an al destrămării lui, era Poetul. (…) Ioanichie mi-a trimis un pachet de cărți și o lungă scrisoare, pe care, dacă o încredințez acum tiparului, iată, după aproape șase decenii, o fac numai pentru bucuria lecturii acestor pagini, a acestei mini-introduceri în filozofie și în poezia modernă franceză, în sensul omagierii mentorului meu literar, dar și cu sentimentul că, prin propriile lui mărturisiri, dezvălui câtva din ființa celui mai discret om pe care l-am cunoscut. (…) Astfel se încheia destinul tragic al unuia dintre cei mai originali poeți ai acelui timp.

Ioanichie Olteanu, alături de Radu Stanca și Ștefan Aug. Doinaș, a dat baladei strălucirile rare ale modernității."[17]

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970, p.340
2. Balotă, Nicolae, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

[13] Ovid. S. Crohmălniceanu și Klaus Heitman, *Cercul literar de la Sibiu*, București, Universalia, 2000, p. 152; 154; 158 - 159; 164

[14] I. Negoițescu, *Lirismul purității și al eșecului,* în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 72

[15] I. Negoițescu, op. cit. p. 72

[16] Vezi, de asemenea, scrisoarea către Ion Horea, care atestă, între altele, că poetul era familiarizat cu filozofia în general și cu cea „existențialistă" în special

[17] Ion Horea, *Mentorul meu literar*, în *Acasă*, I, 2008, nr. 4, p. 51 - 52

3. Boldea, Iulian, *Literatura română târgu-mureșeană postbelică*, în *Tribuna*, IX, 2000, nr. 1-2-3, p. 48
4. Boldea, Iulian, *Ioanichie Olteanu și Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p.139 – 149
5. Csoma, Ana, *Scriitori români mureșeni. Dicționar bibliografic*, Târgu-Mureș, Biblioteca Județeană Mureș, 2000
6. Crohmălniceanu, Ovid S; Heitmann, Klaus, *Baldele lui Ioanichie Olteanu* în *Cercul literar de la Sibiu*, București, Universalia, 2000, p. 152-166; *Ioanichie Olteanu traducător al lui Esenin. Alte tălmăciri*, ibidem, p. 353-354
7. Crohmălniceanu, Ovid S., Heitmann, Klauss, *Baladele lui Ioanichie Olteanu* în *caiete critice*, 1999, nr. 6-7, p. 40-42
8. Datcu, Iordan, Introducere la volumul *Zburătorul. Balade culte românești*, București, Minerva, 1973, p. XXVI (B.P.T., 774)
9. *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*, coordonator Dim. Păcurariu, București, Univers, 1979, p. 282
10. *Dicționar general al literaturii române*, IV, (L-O), București, Editura Univers enciclopedic, 2006
11. *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, București, Albatros, 2001
12. Doinaș, Ștefan Aug., *Amintirea lui Ioanichie* în *România literară*. XXX, 1997, nr.14, p.7 Reluat parțial în comentariul *Un post modern* avant lettre: *Ioanichie Olteanu*, în *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129-134
13. Doinaș, Ștefan Aug., *„În Cercul literar de la Sibiu m-am născut a doua oară”*, în *România literară*, XXXVIII, 2005, nr. 22, p. 16, Interviu de Mircea Iorgulescu
14. Doinaș, Ștefan Aug., *Un post modern* avant la lettre: *Ioanichie Olteanu,* în *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129-134
15. Manu, Emil, *Ioanichie Olteanu și „Ceasul plantelor amare”*, în *Eseu despre generația războiului,* Bucureşti, Cartea Românească, 1978, p. 15, 281, 298-300, 307-310, 381, 401
16. Horea , Ion, *Mentorul meu literar* în *Acasă*, I, 2008, nr. 4, p. 51-52
17. Negoițescu, I., *Glose la poeții tineri de azi*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru literatură, 1996, p. 459
18. Nistor, Eugeniu, *Rânduri pentru neuitarea lui Ioanichie*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p. 150-153
19. Poantă, Petru, *Ioanichie Olteanu, baladistul*, în *Apostrof*, VIII, 1997, nr. 4, p. 4
20. Maxim, Ion, *Trei prezențe poetice:* Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu, în *Orizont*, XXI, 1970, nr. 7, p. 51-52
21. Vasilescu, Stelian, *Romember Ioanichie Olteanu,* în *Al cincilea anotimp*, Oradea, I, 1997, nr.3, p. 7

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU IN 2004

Diana DAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. Therefore we looked over 2004 to see how is seen his poetry trought critical eyes and to find out what is his place in the course of literature.

Keywords: inner reality, reality, intertextualism, common tone, originality.

Mircea Ivănescu rămâne în rândul celor mai reprezentativi poeți ai perioadei comuniste, chiar dacă acest tablou reprezenta altceva în trecut față de imaginea reevaluată din post-comunism.

În anul 2004 apare, la Editura Ecelessia din Nicula, cartea *Interviu transfinit*. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram. Apariţia acestei cărţi este marcată de recenzia lui Mihai Iovănel, apărută în revista *Adevărul Literar şi Artistic* cu titlul *Memorie, literatură şi co.*

Lui Mihai Iovănel i se pare o carte „de două ori excepţională", mai ales că îi era cunoscut dezinteresul poetului pentru confesiuni şi explicitări literare sau biografice: „Volumul este prin urmare de două ori excepțional, prin caracterul său de excepție de la o conduită așa-zicând «clasată» a poetului și prin calitatea cu totul remarcabilă a paginilor pe care spiritul lui Mircea Ivănescu le însuflețește"[1].

Ceea ce este inedit la acest volum este faptul că a fost publicat în săptămânalul *Opinia Publică din Sibiu,* în perioada dintre mai 1994 – şi octombrie 1995, cu unele întreruperi. Acest volum, sub forma unui „interviu foileton", are o „structură liberă, nesubordonată unui chestionar rigid", având forma unui proiect care aduce evenimentele din trecut în prezent. Desfășurarea proiectului s-a derulat între anii 1986-1987.

Mihai Iovănel apreciază atitudinea lui Vasile Avram atât pentru că lasă prea puține „pete albe" în discursul poetului, punând întrebările potrivite la timpul potrivit, cât şi prin menţinerea unui echilibru între gravitate şi neseriozitatea jocului: „Vasile Avram are meritul de a nu lăsa, de a încerca cel puțin să nu lase prea multe ambiguități sau pete albe în discursul interlocutorului său, predispus prin natura sa la așa ceva. Un alt merit al său e acela de a păstra o cale de mijloc între gravitate și frivolitatea ludică"[2]. Ceea ce i-a displăcut lui Mihai Iovănel e stilul uneori prea prețios, cu „ stridențele filozofarde" şi stilistice, al lui Vasile Avram.

Despre Mircea Ivănescu precizează că umbra poetului ce se întrevede construită în acest volum nu diferă mult de ceea ce a proiectat Mircea Ivănescu în versurile sale, mai ales că „sensul propozițiilor se formează dintr-o sintaxă chinuită parcă de o continuă indecizie, desfăcută în zeci de paranteze, apoziții, referințe obscure, suspendări ale firului principal pentru a trage țele unui plot secundar sau periferic".

[1] Mihai Iovănel, *Memorie, literatură şi co*, în „Adevărul Literar şi Artistic", 2004, nr. 727, p.14
[2] Ibidem, p. 14

Interviu transfinit reprezintă „un admirabil exerciţiu de poetică a memoriei" prin „reţeta de amânări" şi neîncrederea în eul propriu, care „vorbeşte despre amintiri în termeni care sunt ai literaturii". Acest volum poate fi luat „drept o anexă la scrierile autorului", unde diferenţa dintre ceea ce este şi ceea ce e fictiv devine nesemnificativă. Poetul amintește de tatăl său care l-a învăţat engleza, de traducerile făcute, de cârciumele din București.

Recenzia lui Mihai Iovănel punctează apariţia *Interviului transfinit,* un interviu realizat de Vasile Avram, antropolog, poet şi prozator, împreună cu Mircea Ivănescu.

Cei doi protagonişti propun pentru discuţie subiecte integrate în preocupările lor, aducând în prim-plan, pe lângă prezentarea unor aspecte cheie din biografie, şi o suită de răspunsuri la frământările curente. Aceste aspecte îi pot servi cititorului spre a-şi completa piesa de puzzle care-i lipseşte din imaginea poetului.

O recenzie ce punctează aspecte despre evenimentele din trecut aduse în prezent, despre umbra poetului din versurile sale, despre exerciţiul de poetică a memoriei, despre diferenţa dintre real şi fictiv. Toate acestea îşi doresc a capta atenţia cititorului înspre lecturarea acestui *Interviu transfinit.*

Tot în anul 2004 apare recenzia lui Claudiu Turcuş cu referire la monografia *Mircea Ivănescu,* realizată de Al. Cistelecan în 2003 şi publicată la editura Aula. Acesta abordează o privire cu focalizare dublă. Aduce în discuţie ca prim aspect abordarea fenomenului mirceaivănescian, din perspectiva lui Al. Cistelecan, căruia nu i se pot găsi „noduri în papură" în această monografie, iar, în al doilea rând, abordează trei imagini care, din perspectiva sa, ar dezvălui ceva din secretul lui Mircea Ivănescu.

Despre modul în care Al. Cistelecan abordează fenomenul mirceaivănescian, Claudiu Turcuş nu are de făcut nici o observaţie, ci din contră aduce numai laude criticului. El vorbeşte despre imaginea unei interpretări obiective făcută de un critic care îşi asumă interpretarea textelor şi care aduce demersul critic la zi, în actualitatea zilelor noaste: „Și-i foarte adevărat că nu prea multe noduri în papură sunt de găsit în această monografie. Al. Cistelecan se menține la distanță de text, evită cu eleganță bătaia de ape în piua introducerilor, scrise pentru literați. Dar cel mai important e că aduce la zi demersul critic"[3].

Claudiu Turcuş abordează fenomenul mirceaivănescian din perspectiva monografiei evidenţiind printre altele aspectul destinului lui Mircea Ivănescu, aflat la hotarele marginalităţii, și vorbind despre „băgăreţul «eu» ivănescian", ce oferă farmec discret poemelor sale, despre locul ocupat în clasificările critice realizate cu referire la opera mirceaivănesciană, despre situarea poetului între modernism şi postmodernism.

Despre monografia *Mircea Ivănescu* realizată de Al. Cistelecan vorbeşte şi Cătălin Sturza în articolul său *Adulaţie în cerc restrâns*, publicat în *România literară*. Cătălin Sturza evidenţiază importanţa acestei monografii, fără a se raporta doar la aspectele cheie aduse prin interpretarea propusă, ci şi la importanta sursă bibliografică oferită. Consideră acest aspect unul important, pentru că datorită lipsei lui Mircea Ivănescu din lista scriitorilor canonici, acesta nu a beneficiat de un volum realizat de „Biblioteca Critică", sub forma „Mircea Ivănescu interpretat de ...", astfel nu se pune în discuţie posibilitatea de a avea acces „simplu şi elegant ca printr-un «search» pe Google, la toată lista cu referinţe critice existente"[4].

Această muncă de cercetare presupune un efort de cel puţin 6 luni, unde cartea lui Al Cistelecan oferă un real ajutor: „Un nucleu rămâne, peste ani, şi intră în imensa stivă a «memoriei critice», pe o poziţie de top: studiul coordonatorului colecţiei «Canon», Alexandru Cistelecan, despre un poet, cum spune povestea, «nici călare nici pe jos, nici îmbrăcat, nici dezbrăcat»"[5].

[3] Claudiu Turcuş, *Al. Cistelecan. Mircea Ivănescu –monografie*, în „Echinox", 2004, nr. 3-6, p. 39
[4] Cătălin Sturza, *Adulaţie în cerc restrâns,* în „România literară", 2004, nr. 26, p. 7
[5] Ibidem, p. 7

Despre rolul pe care îl ocupă Mircea Ivănescu în literatura română, Cătălin Sturza aduce în discuţie opinia „celui mai valoros (poate) critic ardelean contemporan de poezie" care consideră că locul poetului este redat cel mai sugestiv de formula modern – antimodernist -postmodern.

Comparaţia dinspre Mircea Ivănescu şi Nichita Stănescu, dintre cele două „figuri mitice", se desfăşoară „pe viaţă şi pe moarte" „Două «figuri mitice» (şi «principii castratoare»!), care au în spate două modalităţi de raportare la poezie, lumea literară, generaţia biologică, succes comercial, tipare şi prozodii, ontologie şi metafizică se duelează, pe viaţă şi pe moarte, după un maniheism amuzant".

Acest aspect este abordat şi de Radu Vancu care consideră că există diferenţe între formulele poetice abordate de cei doi poeţi. Astfel, dacă pentru Nichita Stănescu schema de construcţie porneşte de la „eu sunt x", pentru Mircea Ivănescu formula este „eu fac cutare lucru pe care l-au mai făcut şi alţii, adică nu chiar toată lumea".

Dacă până acum am prezentat interpretările unor critici privitoare la noile volume publicate de Mircea Ivănescu, *Commentarius perpetuus 2, Interviu transfinit* şi despre *Mircea Ivănescu*, monografia lui Al. Cistelecan, aducem acum în discuţie antologiile apărute în această perioadă și care cuprind fragmente consistente din opera poetului.

Ion Simuţ, în articolul său „*Un maestru al prozaicului*", vorbește despre „proliferarea spectaculoasă a antologiilor (nu mai puţin de cinci)" care constituie „fenomenul cel mai interesant postdecembrist legat de creaţia poetică al lui Mircea Ivănescu"

O primă observaţie, pe care Ion Simuţ o lansează, se referă la faptul că „Mircea Ivănescu e un mare poet fără nici un vers memorabil". Datorită operei sale unitare, omogene, „poemele se uniformizează" și primesc aceeaşi formă şi structură. Iar simplul fapt de a alege un vers „mai reprezentativ" în detrimentul altuia se transformă într-o operaţie imposibilă. De aceea, Ion Simuţ concluzionează că „Poezia lui Mircea Ivănescu este, în principiu, neantologabilă. Pare că logica internă a actului creației nu ar îngădui selecția. Teoretic, nu se poate, dar practic, trebuie și se poate". În aceeași ordine de idei, Al. Cistelecan mărturisește că s-a confruntat cu aceeași încercare în momentul alegerii poeziilor spre a le da forma unei antologii.

Ion Simuţ propune apoi o cronologie a antologiilor apărute din opera lui Mircea Ivănescu. Astfel precizează că de la volumul de debut din 1968 până în 1996 „când propune prima selecţie, tot cu titlul *versuri*, Mircea Ivănescu nu a publicat nici o antologie, dacă nu luăm în seamă traducerile în engleză realizate de Ştefan Stoenescu, în 1983, în *other poems other lines*, la Editura Eminescu"[6].

Între 1968 – 1989 a acumulat un număr de douăsprezece volume de poezii, cu „o rată ritmică de productivitate, egală, netulburată" şi două volume în colaborare (*Amintiri,* unde publică alături de Florin Pucă şi Leonid Dimov, şi *Commentarius perpetuus,* un exemplu de poeme în dialog cu Rodica Braga). În această perioadă „nu şi-a propus luxul nici unui bilanţ, aşa cum şi l-au îngăduit alţi poţi".

Apoi urmează o perioadă 15 ani în care nu a publicat decât două volume proprii, unul de poeme scris în limba engleză, în 1992, „un roman rusesc" în 1994, publicat împreună cu Iustin Panța, şi un volum editat de Radu Vancu și D. Chioaru, *Aceleaşi versuri* – 2002 , volume greu de găsit datorită „tirajelor confidenţiale". Pentru Ion Simuţ, această perioadă reprezintă de fapt „o criză de creaţie" ce a intervenit în evoluţia lui Mircea Ivănescu.

Urmează apoi o perioadă înfloritoare, din perspectiva lui Ion Simuţ, datorită numărului mare de antologii publicate. Au apărut un număr de 5 antologii: „Dintre cele cinci antologii, patru se prezintă ca selecţii ale autorului, deşi nu se recomandă în mod explicit ca atare. Cu o singură excepţie, ele sunt însoţite de prezentări critice: *versuri*, Editura Eminescu, 1996,

[6] Ion Simuț, *Un maestru al prozaicului*, „România literară", 2004, nr. 5, p. 13

colecţia «Poeţi români contemporani», postfaţă de Ion Bogdan Lefter; *poezii,* Editura Vitruviu, 1997, «Colecţia de poezie românească» fondată de Mircea Ciobanu; *poesii vechi şi nouă*, Editura Minerva, 1999, colecţia «Biblioteca pentru toţi», prefaţă de Eugen Negrici; *Poeme alese,* 1966-1989, Editura Aula, 2003, cu o postfaţă de Alexandru Cistelecan. Cea de-a cincea antologie este rezultatul selecţiei unui critic, prieten de tinereţe al poetului, şi are titlul cel mai lung, adunând într-o singură sintagmă ivănesciană toate combinaţiile: versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă, Editura Polirom, 2003, antologie şi prefaţă de Matei Călinescu (volum nominalizat la Premiul Cartea Anului - 2003 de către *România literară*)".

Din perspectiva lui Ion Simuţ „ceea mai cuprinzătoare" antologie este ceea realizată de Editura Aula cu un număr de 270 de poeme: „antologia de la Aula dobândeşte performanţa de a fi cea mai cuprinzătoare de până acum, ajutată la numărul mare de titluri într-un spaţiu tipografic mai restrâns şi de faptul că evită multe din poemele ivănesciene mai ample. Dar selectează versuri din toate volumele, din 1968 până în 1989"[7].

Pentru Ion Simuţ, antologia realizată de Matei Călinescu este alcătuită din 224 de poeme, fiind cea de a treia ca dimensiune, în concursul antologiilor. Matei Călinescu, prieten cu Mircea Ivănescu, „privilegiază frapant prima etapă de creaţie, cea dintre 1968 – 1972", pentru că este perioada dinaintea plecării sale în USA, ca lector. Ceea ce se observă este „componenţa sentimentală" a „cunoaşterii prompte" bazată pe respectul acordat opiniilor cititorului şi „sie însuşi, aşa cum rezultă din primele trei antologii, toate postdecembriste", realizate de Mircea Ivănescu. Astfel realizează o secţiune separată, *mopetiana*, alcătuită din 52 de poeme care îl au în centru pe mopete din volumele *Poeme* şi *Poesii* din 1970.

Cu toate că avem aceste antologii, Ion Simuţ consideră necesară apariţia unei opere complete a lui Mircea Ivănescu pentru că: „Fără o ediţie completă din poezia greu antologabilului Mircea Ivănescu nu se va putea discuta corect despre ea în viitor".

Pentru Claudiu Groza, antologia despre universul liric fascinant al lui Mircea Ivănescu numită - *versuri poeme poezii* - alcătuită de Matei Călinescu, în 2003, la Editura Polirom, Iaşi, constituie motiv pentru o privire corespunzătoare asupra versurilor scrise de Mircea Ivănescu. Consideră că întreaga poezie a lui Mircea Ivănescu are „un cronotop particular", aceasta e grupată de Claudiu Groza în trei categorii. În prima categorie este inclusă poezia «domestică» - „a intimităţii, a contemplaţiei, filtrării şi sublinierii senzaţiilor", care este o poezie introvertită, împletită cu sclipiri ludice. În ceea de a doua categorie include poezia «civilizaţiei» – întrucât secvenţele preluate sunt din mediul urban, „prin clădiri ori odăi bine încălzite, în câte un bufet pitoresc sau pe o stradă nedefinită", unde natura umană e „celebrată". În această secvenţă este inclus şi regnul animal – reprezentat prin pisică. Ceea de a treia categorie se referă la poemele de «dragoste» care „au ca decor aproape întotdeauna un univers hibernal, cu ample zăpezi, cu tremurătoarea flacără a şemineului care provoacă şi alimentează contemplaţia, reverberarea gândului. Culorile, de altfel, în acest tip de poeme, sunt cu predilecţie roşu, chiar sângeriu, ori albastru lăptos al ceţii"[8].

Claudiu Groza consideră că seria „mopetică" produce o schimbare de registru prin abordarea „dominată de voioşie ludică şi de accente bonom – persiflante", care îl au ca protagonist pe „ mopete – un personaj fabulos, aproape urmuzian". Tonul este adesea „ anecdotic", întâmplările obişnuite au un aer de eveniment spectaculos şi jurnalistic, iar tehnica se „devoalează telescopic, hiperbolizant".

Despre poezia lui Mircea Ivănescu, în ansamblu, Claudiu Groza consideră că are o dimensiune livrescă, iar din punct de vedere formal este folosită o variantă a sonetului, unde ritmul interior „este bine marcat şi în poemele cu vers liber".

[7] Ibidem, p. 13
[8] Claudiu Groza, *Cartea fabulosului m.i.,* în „Apostrof", 2004, nr. 3, p. 20

Ceea ce mai dorim să punctăm este aspectul divers al formulelor lirice, propuse de Claudiu Groza. Criticul grupează formulele lirice în trei categorii: poeme în poeme, poeme cu dublu discurs, poeme ample: „De-a lungul timpului, Mircea Ivănescu a folosit diverse formule lirice: poeme în poeme (în amintiri, 1973, scris împreună cu Florin Pucă şi Leonid Dimov) – în care atmosfera e apăsător crepusculară, vag deprimantă [...] poeme cu dublu discurs (un soi de «poeme ambigen», în ciclul *Alte versuri*, 1972) şi poeme ample, mai ales după 1980, în care tenta livrescă – altfel filtrată decât înainte – e din ce în ce mai pronunțată”[9].

Claudiu Groza aduce cuvinte de apreciere efortului depus de Matei Călinescu, a cărui muncă o consideră a fi : „un mirabil şi total gest de prietenie umană şi fraternă”.

Gheorghe Grigurcu se referă la poezia lui Mircea Ivănescu şi face referire la antologia realizată de Matei Călinescu în 2003. Criticul se află în rândul celor care, printre puţinii, au remarcat apariţia versurilor mirceaivănesciene încă de la debutul lor. Recenziile sale evidenţiază aspectul de originalitate pe care versurile l-au produs într-o perioadă în care se consuma un altfel de poezie. Gheorghe Grigurcu se află printre criticii care i-au urmărit poetului îndeaproape traseul liric.

În articolul său, Gheorghe Grigurcu evidenţiază aspectul inovator produs de versurile lui Mircea Ivănescu, încă de la debut, din anii '60, când era „neconsumat” şi era trecut într-o zonă periferică. Gheorghe Grigurcu consideră noutăţile aduse de versurile mirceaivănesciene a se găsi sub un dublu raport: un raport al filiaţiei, realizat prin trecerea de la modelul francez la cel anglo-saxon, şi un raport al viziunii, al intimităţii, realizat ca o adevărată „rebeliune a intimităţii”, în care odaia redevine un mic univers.

Gheorghe Grigurcu vorbeşte despre jocul exterior - interior presărat cu „reverberaţii simbolice”. Interiorul este „o deltă plină de aluviuni” de unde poetul îşi proiectează trăirile pe un „ecran livresc” şi pe un ecran al gesturilor proprii. Cadrul poemelor este domestic, intim şi tinde a se eterniza.

Pentru Gheorghe Grigurcu, Mopete este rezultatul dedublării eului liric. Aduce, astfel, în discuţie aspectul teatralităţii „glumeţ tristă care pune prezenţa în paranteză”, devenind „o teatralitate a absenţei”.

Spaţiul în care se desfăşoară poezia de atmosferă a lui Mircea Ivănescu este unul al ambivalenţei, al medierilor, al intervalelor, spune Gheorghe Grigurcu: „Ne aflăm într-un spaţiu de «dincolo de bine şi de rău», de «frumos» şi «urât», de-o discreţie misterioasă, tensionată, răspântie, de bună seamă, a unor «taine şi mai mari», inomabile. Într-un spaţiu în care, rod cu precădere al ambivalenţei, al interstiţiilor, al medierilor, înfloreşte din plin mirabila energie visătoare a poeziei...”[10].

Un articol sinteză care abordează îndeaproape fenomenul mirceaivănescian în toate aspectele sale punctate până acum de critici, alăturând o viziune proprie, este articolul *Poezia lui Mircea Ivănescu*, publicat de Iulian Boldea în revista *Euphorion*, în 2004. Pe lângă aspectul livresc, abordat de critic, evidenţiem şi alte trăsături precum : continuitatea în poezia mirceaivănesciană, poezia ca joc, poezia de atmosferă, biografismul, narativitatea, dualitatea real- ireal, monologul, monotonia, spaţiul interior, poezia ipotetică.

Ceea ce considerăm esenţial de menţionat este modul în care Iulian Boldea înţelege maniera de a scrie a poetului. Criticul observă nevoia „eului liric de a-şi trasa un loc ideal, un teritoriu protector al ficţiunii, al imaginarului” pentru a da glas propriei voci. Acest teritoriu este unul ficţional, ludic, unde experienţele cotidiene sunt transferate. Poemele lui Mircea Ivănescu se situează în planul posibilului, al probabilului, mai degrabă decât în cel al concretului, unde experienţele cotidiene prind viaţă.

[9] Ibidem, p. 20
[10] Gheorghe Grigurcu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „România literară”, 2004, nr. 8, p. 9

Ceea ce subliniază Iulian Boldea ca fiind o caracteristică particulară a versului mirceaivănescian se referă la tonul folosit. Întâmplările cotidiene, alături de scene, parabole sunt transcrise în ton minor de Mircea Ivănescu, uneori ele poartă un ton neutru. Astfel se realizează prezentarea unor întâmplări fără greutate, care devin mai curând absente decât prezente. Din acest motiv, criticul consideră că poetul este un prizonier al limbajului: „Mircea Ivănescu este un poet ce își recunoaște, în fiecare poem, în fiecare vers aproape, condiția sa de prizonier al limbajului, de creator aflat în captivitatea cuvintelor, cărora le percepe, cu luciditate, atât precaritatea ontică, fragilitatea, deficitul existențial, cât și forța de a comunica trăiri dintre cele mai diverse, de a edifica o lume ficțională, cu contururi diafane, cu un relief imponderabil și o esență imaterială”[11].

Realitatea poeziei lui Mircea Ivănescu este aceea de „real-ireal”, prezentându-se a fi un loc banal, comun, obişnuit, în care registrul poetic include jocul, un sentiment „bacovian” al neliniştii, o dimensiune profundă, „barbiană”. Iulian Boldea consideră poezia mirceaivănesciană una de atmosferă: „Poezia sa este una de atmosferă, cu un aer vag teatralizat, și o tonalitate fals epică, s-a spus, ce întreține iluzia verosimilității acestor «scene» în care și eul se află angrenat”[12].

Iulian Boldea mai observă că maniera în care Mircea Ivănescu se comportă cu personajele sale se desfăşoară asemenea unui spectacol de teatru, poetul jucând-și rolul precum un regizor: „Autorul se comportă, față de personajele sale, aidoma unui regizor, punând în lumină o gamă diversă de atitudini, de la complicitatea ironică, la mimetismul expresiv, la denunțarea automatismelor și ticurilor livrești ori a unor deformări caricaturale”[13].

Printre personajele mirceaivănesciene un loc aparte, „emblematic” îl ocupă şi Mopete, care reprezintă de fapt „masca unui eu liric ironic și parodic” ce poartă cu sine o valoare axiometrică, notează Iulian Boldea: „În universul anonim și anodin configurat de Mircea Ivănescu, mopete are o valoare axiometrică. Ecoul liric lipsit de consistență ontică, cu o fizionomie parcă nedesăvârşită, cu gesturi neterminate, mopete e o figură prin excelență livrescă, reprezentativ mai ales prin aerul său ironic și prin caracterul său aluziv, schițat sumar, din câteva trăsături evazive”.

Prin folosirea limbajului comun impregnat de ticuri, prin banalitatea lui poetul recuperează biografismul şi narativitatea, notează Iulian Boldea, susținând ideea că poemele lui Mircea Ivănescu sunt monologuri încărcate de monotonie.

Pentru Iulian Boldea, discursul liric mirceaivănescian este alcătuit din convenţii şi din trăire, din text şi din realitate, din timp subiectiv şi timp poetic. Toate acestea sunt de fapt elemente ale procesului intim prin care poetul se află într-o continuă căutare a identităţii proprii: „Poemul întreg nu pare să fie nimic altceva decât o continuă căutare a identității proprii, într-un ritm monoton și o viziune interiorizată, întoarsă asupra-și”[14].

Ne-am străduit pe parcursul acestui studiu să evidențiem locul pe care-l ocupă și rolul emulativ pe care-l joacă poezia lui Mircea Ivănescu, pentru a înțelege mai bine unde se încadrează poetul în suita de personalități literare ale vremii, care este locul pe care îl ocupă poetul și eseistul în tabloul revizuit al literaturii anului 2004.

[11] Iulian Boldea, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Euphorion”, 2004, nr. 11-12, p. 8
[12] Ibidem, p. 8
[13] Ibidem, p. 20
[14] Ibidem, p. 8

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. LANDMARKS OF THE SHORT PROSE

Mihaela STANCIU (VRAJA)
Technical Construction University of Bucharest

Abstract: As she publishes late, Hortensia Papadat-Bengescu is considered part of the interwar period, although from her birth, on the 8th of Decembre 1876, to that of Camil Petrescu, Ion Barbu or Lucian Blaga, there are nearly 20 years. The landmarks in her short prose are not placed on a very large scene and the topics have an identity, contrastive content. The literary works of the first stage deal with her erotic concerns, but love is rather imaginary than real, as the feminine character mostly experiences not the presence of love, but its absence; also, there are art references under different representations: literature, music, painting. Although she was many times accused of writing in an unwieldy manner, with phrases as if conceived in a foreign language, the female writer Hortensia Papadat-Bengescu cannot be equalized in what regards the depth of the examination of the human soul, especially of a woman's soul.

Keywords: love, landmarks, short prose, interwar period, femininity.

După canoanele epocii, cei născuți în generația Hortensiei Papadat-Bengescu, erau deja considerați bătrâni în perioada interbelică. Nici ea nu va face excepție, însă va avea parte de recunoaștere, de clasicizare alăturându-se generației tinere născute în preajma anului 1900, acea generație care va da tonul și va ține cununa în interbelic. Așa cum sesiza Camil Baltazar, la momentul debutului, fie el și unul în deplină maturitate, scriitoarea era „cuprinsă de zbuciumul incertitudinilor, de frământarea inerentă perioadei când te cauți, când dibui încercând să-ți dăltuiești o fizionomie literară proprie și, mai cu seamă, te străduiești a-ți fixa instrumentul de expresie. În ce privește acest din urmă țel, scriitoarea s-a aflat toată viața ei în căutarea zbuciumată a perfecționării".[1]

Scriind în plină epocă a teoriei sincronismului, Hortensia Papadat-Bengescu se aliniază ideilor lui E. Lovinescu. În proza de început, scriitoarea se folosește de multe ori de trimiteri ce aparțin palierului artistic sub diferite reprezentări: literatură, muzică, pictură; de pildă, în *Romanul Adrianei,* autoarei nu-i este suficient sa creeze numai un personaj ce rezonează cu lumea muzicală, ci completează textul și cu referințe ce aparțin acestei lumi: „Adriana intrase în sala unde de trei luni își ținea, de două ori pe săptămână, cursul. […] cursul ei era destinat elevilor de conservator, adică celor ce aveau să devie instrumente vii ale ficțiunei teatrale sau mecanisme fictive ale realității dramatice […] râdea de el, de fata popei și de ea, pescuitoarea de perle!" Alteori, personajul-narator apelează la ironii detașate țesute pe marginea unor subiecte legate tot de muzică: „Privind la d-na Ledru îmi abătuse și mă plictisea curiozitatea: în ce fel putea ea înțelege pe Fedra, Macbeth, Electra, Othelo - pe când muzica din parc arunca o frază din turmentul unuia din acei eroi care au rupt zăgazul meschinelor echilibruri ale vieții". (*Femei, între ele*)

Din proza scurtă nu lipsesc nici *trimiterile* către operele literare din mitologia antică: „Lucra acum ca Penelopa un basm neisprăvit pe lumea unui patrat micuț de lână argintie. Mâinile ei lungi, de care eram înamorată, mânuiau acul ca și cum ar fi săvârșit un act umilitor

[1] Baltazar, Camil: *Contemporan cu ei: amintiri si portrete*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962, p. 41.

pentru ele; păreau făcute înadins să țină fildeșul unui evantaliu pe vreo pânză superbă din timpul Renașterii" (*Femei, între ele*) sau: „E minunată când înalţă talazuri adânci, verzi ca smaragdul; le privesc cum

se joacă ca nişte balauri, cum fac şi desfac turle…Astfel era în ziua când s-au scufundat în ea Hero şi Leandru". (*Marea*)

În *Femeia în faţa oglinzii,* Manuela se imaginează Ofelia sau Margareta atunci când le permite colegelor de pension să-i pieptene părul: „despletind-o, buclând-o, ţinând-o nemişcată, pe când ea sta răbdătoare, convinsă că e în adevăr acele eroine pe care le evocă cu parul ei lung şi auriu".

Atunci când vorbește de o pânză ce-l reprezintă pe Isus, abordează subiectul cu multă implicare glosând cu ochiul bun al criticii pozitive forța de pătrundere a picturii prin care se transmite întregul proces al mântuirii: „Din altă colecție a «Muzeelor celebre» găsise un Christ miraculous și acum îl privea. Era un cap de studiu pentru *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. Te scutura un fior din geniul și puterea neasemuită a realizării: pe capul privit de aproape, desprins din pânza mare a compoziției, se scurgea o durere care părea că a tras în buze ultima picatură a unui sânge cheltuit, și acuma gata să se verse tot; pe gura de un desemn a cărui dulceață dureroasă avea un mic colț amar; și pleoapele închise de tot, plecate, purtau mila supremă. Era un Christ cu o frumusețe pală de sfânt tânăr, nerăvășită încă de ultima convulsiune care a răscumparat păcatele lumii. Și plesniturile pânzei, reproduse fidel pe carton, alterarea culorilor pe fond, detaliul vizibil al lucrului, îți dau o emoție sacră de contact cu însăși făptura operei". (*Femeia în fața oglinzii*)

Un alt reper indicat de proza Hortensiei Papadat-Bengescu este, după cum sesizează Gheorghe Glodeanu „orientarea interesului spre noua realitate a orașului"[2]. Considerat de Ioan Holban „spațiu de identificare" sau „nucleu de oraganizare"[3], orașul va apărea ca element cheie în jurul căruia gravitează lumea personajelor. În proza scurtă acest „spațiu" nu lipsește, chiar dacă autoarea nu dedică în totalitate scrierile sale lumii citadine. Există suficiente pasaje în care ruralul este prezent; privind proza scurtă în ordine cronologică, observăm cum ușor-ușor în locul ruralului își face loc urbanul: De la remarca „Ședeam pe o scorbură de copac în mijlocul pădurii bătrâne, într-un colț de țară […] Codrul e de o neasemănată frumuseță […] Aș fi voit să arunc de pe mine hainele ca pe niște poveri, să nimicesc și carnea și sângele, să mă nasc nouă, ca o întrupare a pădurii din misterul adâncimii ei, să fiu ca o mlădiță, să fiu ca o tulpină plăsmuită din ea, pentru ca astfel să înțeleg mai bine povestea ei bătână" (*Dorința*), personajul va evolua către „dar poate că orașul acela mare, tot mai mare, în care încape tot răul și are loc și fericirea, și toate se pierd în haosul lui – era concepția ei despre așezarea întreagă a vieții ei așa cum o simțea că iese: încăpătoare, indiferentă, trecătoare".

Răsfoind textele „de tinerețe", observăm că există o înclinație a desfășurării evenimentelor îndreptată în general către sezonul cald, chiar dacă, în genere, accentul nu cade în texte pe detalii despre lumea exterioară, ci pe cele sufletești. Așadar, nu este foarte important spațiul și perioada în care personjul feminin își deapănă trăirile, însă atunci cînd se menționează, anotimpul este unul cald; vremea plăcută pregătește fundalul pentru grădini, terasă, prînzul în cerdac, un cadru cu accente rurale ce poartă personajul cu gândul la „verdeața unei singure vegetații, căldura unui singur mers de soare, mirosul crăițelor și al măgheranului; iar drept orizont gardul satului, drept univers fundul negru al pădurii, drept joc pasul cuminte al horei, drept cântec nota plîngătoare a doinei. O! florile care cresc în același colț de grădină, ca și cum ar fi veșnic aceeași primăvară!" (*Dorința*). De la fereastra unui hotel dintr-o mică stațiune balneară, într-o zi caniculară personajul feminin este martorul unui

[2] Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Editura Libra, Bucuresti, 1998, p.182.
[3] Ioan Holban: *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 95.

„orizont cu livezi strâmte, terase de flori unduiate […] ceasul când nu se răcorește încă, dar când o poală de umbra se așterne ca un cort, în soare plin și arzător". (*Femei, între ele*) În nuvela *Pe cine a iubit Alisia?* alunecarea în subiect se leagă tot de vară: „În fiecare zi din vara aceea, la aceeași oră de după masa de seară, treceam drumul peste două case, la un prieten".

O ieșire din tipar se produce odată cu *Romanul Adrianei*, care debutează cu o atmosferă „de toamnă târzie, acoperită și ușor înghețată sub promoroaca subțire", fiind urmată de un scenariu cu zăpadă, ger și viscol care continuă în *Femeia în fața oglinzii* cu zilele din preajma sărbătorilor de iarnă care sunt atipice anotimpului și pe care autoarea le folosește ca punți pentru reveriile sale: „Manuela, cu capul lipit de geam se uita afară. Ploua. Era curios că în ajun, pe ziua aceea însorită și primăvăratică, ea dorise ploaie, și acum ploua așa cum dorise. Alina intră: - Iar noroi…iar murdărie! …Ție-ți place ploaia! […] –Da, îmi place. Mă scutește de plâns. În zilele când își udă natura buruienile uscate, eu mă odihnesc; nu mai stropesc pământul secetos al sufletelor, nu mai plâng…Îmi place când plouă…nu știu să-ți explic de ce și cum!…Aș vrea…"

Atunci când radiografiază personajele feminine din proza scurtă Eugenia Tudor Anton observă că deși acestea trăiesc în medii austere nu găsesc forța necesară de a se sustrage situației în care se află; singurul caz atipic este explemplul Adrianei Praja din Romanul Adrianei care iese din prizonierat, fuge din provincial; celelalte femei nu au au curajul să se smulgă din captivitate, și nici nu caută circumstanțe atenuante: Manuela nu întreprinde nimic pentru a-și salva iubirea, doamna Ledru nu pricepe că a fost îndrăgostită iremediabil de un tânăr roman, în țara căruia a venit să moară, iar Alisia este încătușată de o iubire care îi pârjolește nu numai sufletul, dar și trupul; Bianca rămâne și ea între zidurile „carmelului" sub privirile grijulii și apăsătoare ale lui Don Camilo, mulțumindu-se să se elibereze prin scris, închipuindu-si-l pe Don Juan amant ideal.[4] Ieronim Șerbu amintește și dezvoltă un studiu al lui Șerban Cioculescu în care personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sunt clasificate în două categorii: „exemplarele de elită care se exteriorizează cel mult cu un gest, un cuvânt, o privire, vieţuind doar în forul lor lăuntric, și pe de altă parte, exemplarele comune, vulgare".[5] Ieronim Șerbu lărgește filigranul cercetării admițând că H.P-Bengescu a conceput un anume tip de femeie, pentru care are o indiscutabilă predilecție și care a urmărit-o în mai toate operele. […] E o predilecțe pentru eroina al cărei destin e să-și rateze existența, dintr-o absență, o neparticipare la viață".[6]

Personajul Hortensiei Papadat-Bengescu din prima etapă a creației sale este cu preponderenţă feminin: uneori se încadrează într-un tipar intelectual, alteori într-unul mărginit de de preocupări cotidiene, profane; altfel spus, se încadrează într-un traseu ce include atât lecturi și muzică, dar și sport sau croșetat; câteodată, femeia este personaj care citește: de pildă, Lilia din *Ape adânci* consideră biblioteca un loc misterios şi atrăgător, colţul cel mai plăcut al casei, iar cărţile, mirosul şi pipăitul lor o tovărăşie preţioasă. Alteori, este femeia pentru care muzica reprezintă o îndeletnicire, nu doar un subiect de reflecţie (Adriana Praja din *Romanul Adrianei* venise la Bucureşti pentru a preda la Conservator un curs liber despre „literatura libretelor musicale şi împreunarea dramatică a textului şi acţiunii cu muzica"); câteodată femeile se abandonează în îndeletniciri casnice cu graţia unui artist: „Doamna Ledru, vecina mea de odaie, lucra placid […] avea mişcări tacticoase, dar uşoare […] Lucra cu croşetul subţire de os minuni albe ca zăpada, cu o lână cum parcă nu mai văzusem alta" sau „D-na M. […] a scos din sacul ei închis cu o ramă de argint vechi […] a scos cu mâini

[4] Eugenia Tudor Anton: *Ipostaze ale prozei,* Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 195.
[5] Șerbu, Ieronim, *Itinerarii critice: eseuri și cronici literare*, Editura Minerva, București, 1971, p 24; apud Șerban Cioculescu: *Romanul doamnei Hortensia Papadat-Bengescu*, „Revista Fundațiilor Regale", 5, nr. 11, 1 noiembrie 1938, pp. 409-427.
[6] Șerbu, Ieronim: *op.cit.*, p. 24.

leneşe, ce păreau a cere odihna, un obiect de artă mic ca o batistă fină. Zi după zi, cu gesturi ce păreau artificiale, înfigea în pânza argintie poezia mătăsurilor cu colori stinse". Nu în ultimul rând este femeia sportivă, miss Mary: „Uşa terasei se dete în lături şi în costum prea evident sportiv, cu o rachetă în mână, apăru cea mai modernă fată a staţiunii care se afla, din cauza unei schimbări de program, în faţa unei lungi după-amiezi de plictiseală". (*Femei, între ele*) După cum susține și Maria-Luiza Cristescu, vedem în subsidiar că „personajele sunt lipsite de individualitate, abstracte, întruchipare a unor idei generale, pe care nu le preocupă existența aparentă, ci cea profană, intrând și ieșind din scenă la fel de misterioase, ducându-și secretul cu ele și lăsând în urmă ecoul unei iluzii".[7]

În prelungirea ideii de mai sus, Maria-Luiza Cristescu adăuga că în proza de început scriitoarea e preocupată „să transmită o literatură poematică, lirică din care nu rămîn ființe, ci ideea de ființe. Femeile, caci psihologia acestora o intereseaza pe scriitoare, nu au chip, chiar dacă e trasat în câteva linii fine, nu au existență, nu se știe de unde vin și încotro pornesc".

Mărturia Hortensiei Papadat-Bengescu „sunt o idealistă, deoarece caut frumosul pretutindeni" se va răsfrânge şi asupra unor portrete fizice ale personajelor sale. Făcând abstracţie de „«frumoasa Elena» şi toată «seria păpuşilor de Nürnberg»"[8], privind numai la proza scurtă, remarcăm că „Sephora, în fond personaj convenţional, la întretăiere dintre realitate şi imaginative[9], „e o fată, o picătură închegată în forme frumoase […] Deasupra ochilor fără umbre, cu luciu ca suprafaţa apelor fără adâncime, arcul sprâncenelor abia umbrit în peliţa arcadei, aminteşte un portret celebru […] nasul e pus acolo pentru armonia figurii, nu alterează *nimicul* frumos al întregului, şi gura care râde mereu are ceva din enigma zâmbetelor celebre". D-na M. (Mamina) din *Femei, între ele* este „înaltă, elegantă […] cu părul alb ce părea un lux, o cutezătoare cochetărie de femeie frumoasă, cu trăsături fine […] cu ochi strânşi pe pleoape, dar nespus de expresivi când ţi se ţinteau drept în faţă", iar Viorica Irimescu, personaj secundar folosit ca pretext pentru reflecţiile Manuelei: „o fată frumoasă ca o miniatură, cu un oval delicat, cu linii fine, cu tenul transparent. Capul ăsta sta pe corpul înalt şi subţire ca pe o tulpină cam rigidă. Sufletul era al unei sceptice fără poezie sentimentală, intelectuala numai diletantă". (*Femeia în faţa oglinzii*) Până la urmă, frumusețea, parte a corpului este si o componerntă a totului care formeaza fiinta pentru ca după cum explica Simona Sora, corpul este adapost atat pentru trairile exterioare, cat si pentru cele interioare: „Corpul interbelic este însă şi locul unui paradox: exaltat în exterior prin sport, vacanţe balneare, cinematograf, el este şi noul domiciliu simbolic al sinelui profund, faţa întoarsă spre lume a unei intimităţi care se descrie şi se recompune ca memorie şi autenticitate."[10]

Dacă în romanul obiectiv există în general înclinaţie spre un decor al interiorului, cu precădere spre salon, sanatoriu sau spital, în proza de tinereţe sesizăm o anumită sevă senzorială dată de contactul cu natura.

Până să-şi facă un stil (aici ne referim la etapa romanelor de maturitate literară), Hortensia Papadat-Bengescu consonează cu natura găsind în aceasta o compensaţie a frustrărilor formându-şi o cutie de rezonanţă a sentimentelor în elementele vegetale („Prinsă de scorbura copacului cu lanţuri nevăzute, mă simt ca şi muschiul ce a crescut pe trunchi sau ca iedera fragedă încolăcită în jurul lui […]. Mi se desprind toate patimile şi un suflet nou îmi creşte, asemeni florilor de pădure, un suflet inconştient şi primitiv ca al plantelor […] Am

---

[7] Maria-Luiza Cristescu: *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976, p. 27.

[8] Nicolae Creţu: *Constructori ai romanului*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 2009, p.132.

[9] Hortensia Papadat-Bengescu: *Opere*, vol. I, ediţie şi note de Eugenia Tudor Anton, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, în prefaţa semnată de Constantin Ciopraga, p. XXVI.

[10] Simona Sora: *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 75.

întins braţele să cuprind trunchiul, dar braţele nu i-au putut face colan; am netezit cu mâna scoarţa aspră, şi prin mână s-a strecurat cântecul lemnului…şi am rămas aşa, cu braţele întinse, sorbind glasul care, ca un fior, picura din sufletul lemnului în sufletul meu"–*Dorinţa*) sau acvatice („ Marea! Marea care nu opune zidul de rezistenţă al muntelui, ca un simbol imens de mărginire. Marea, fără fruntarii!" – *Marea*). Această compensaţie este o prelungire a esteticii romantice şi simboliste, dar discursul ei se va steriliza odată cu încheierea acestei etape, devenind o analiză crudă a sufletului omenesc. Deşi predilecția pentru decoruri va fi exploatată pe deplin în proza obiectivă, putem obsrva că aceasta își găsește germenii, ce-i drept într-o palidă abordare și în proza scurtă; în *Romanul Adrianei*, unde există o oarecare orientare către spațiile interioare: „Albi în adevăr, pereții uleiați, plafonul, marmura lavoarului, zincul vopsit al băii, scaunele, albe perdelele odăii mari, frumoase, aerate a sanatoriului" sau în *Marea* atunci când descrie spațiul bibliotecii: „Pe biuroul din mijloc erau, într-un pahar, trei trandafiri albi - de atunci știu ce dulce parfum au trandafirii albi: un parfum de regret și de amintiri. Alături, un divan mic aştepta lenea trupului. Patul se ascundea în umbra odăii, în dosul unui paravan pe care alergau acele ciudate, copilărești și emblematice desenuri ale artei japoneje. Lângă biblioteca se rezema o scară ușoară de frânghie de mătase împletită".

Personajele - copii nu au suscitat foarte mult interesul scriitoarei; atunci când tangenţial aduce în discuţie *puiul de om,* portretul acestuia nu e trasat neapărat într-o cheie pozitivă, căci apare ca o imagine care mai mult împovăraeză decât bucură : „Nu iubea în genere copiii. Dintre toate făpturile, puiul de om i se părea cel mai urât. Neputincios, murdar, scâncit, el purta astfel toate inferioritățile omului matur. Pe obrazul lor mânjit, pe degetele lor murdare, ea vedea toate petele ce aveau a li se pune mai târziu pe dinlăuntrul sufletului. Puiul de pasăre, căţeluşii, mieluşeii, chiar brotăceii sunt mai frumoşi, mai voinici. Nu-i poartă nimeni în braţe, nu-şi mănâncă nimeni viaţa îngrijind neputinţa lor". (*Femeia în fața oglinzii*) Ea, mamă a cinci copii nu-și găsește aliate în personajele feminine pentru că ele nu se aliniază ideii că „orice soție trebuie ca, într-o bună zi, să devină mamă".[11]

Totuși, există și situații în care scriitoarea zâmbește în amintire propriei copilării, una fericită, de altfel, atunci când recurge la imaginea unui băiețel care se joacă pe plajă: „Rămăsese numai un copilaș - se juca cu mingea. Mic, foate mic, patru ani sa fi avut,- un baietel.[…] Figura grasă, rumenă, rotunda, copilăroasă și obraznică, îndrăzneață și naivă; o guriță cu colțuri care se ridicau voluntare sau se lăsau gata de plâns. Se juca cu mingea, o împingea cu piciorul, o arunca, si de-abia o arunca cu mâinile mici, încordate, ca să o cuprindă. […] Mi se tăiase răsuflarea, și sufletul meu alerga și el. Ce palpitație deodată!" (*Marea*) Aceeași imaginae a copilului frumos o regăsim și în proza *Viziune*: „Copiii frumoși îmi plac!... Adinioarea copilul se juca singur, acum, alături de el, îngenuncheată în nisip, o umbră albă se apleacă…Când sclipirea razei care o cuprinde se face mai vie, aceea care mângâie copilul pare ca-mi seamană…"[12]

Mai toate femeile din universal artistic al Hortensiei Papadat-Bengescu se caută pe ele însele atunci când se dezmiardă în faţa oglinzii sau atunci când scriu lui Don Juan, mărturie stând inventarul de exemple din proza scurtă: „Dar astă seară, la gardul grădinii, mi s-a parut că eşti acolo, în umbră, şi m-am speriat de bucurie, şi m-am cutremurat de spaimă şi repede te-am sărutat, neştiind ce să fac de spaimă şi de bucurie, te-am sărutat fiindca ai venit, si ca să pleci" (*Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata*) sau „Un trecător o privi păşind aşa împărăteşte. Se opri o secundă nedumerit, ca şi cum trebuia s-o cunoască. Îi aduse, cu

[11] Adler, Laure: *Secrete de alcov. Istoria cuplului între 1830 şi 1930*, traducere Narcisa Şerbănescu, Editura Corint, Bucureşti, 2003, p. 97.

[12] Textul a fost publicat în *Viața Românească*, anul VII, nr. 1, 1 ianuarie 1913, p. 44 și nu a fost introdus de către autoare în vol. *Ape adânci*.

gestul lui aiurit, un omagiu. Părea un trecător din alte vremuri de idolatrie, care ar fi întâlnit uimit, la o răspântie, o regină scoborâtă din landaurile ei superbe. Faţa lui exprima cuvintele cu care va povesti grabnic acasă ca a întâlnit…nu va şti pe cine: «Regalitatea solitară a femeii în faţa oglinzii»". (*Femeia în faţa oglinzii*) Aşadar, bărbatul este un instrument care hrăneşte scenariile femeii, dar care nu ajunge la statutul de fiinţă reală pentru că în visele cu ochii deschişi ale personajului „sunt acceptate numai fantasmele – *zburătorul, pajul Cupidon, Don Juan, trecătorul necunoscut* – niciodată bărbatul real, în carne şi oase. E ca şi cum frigiditatea sau o stare nevrotică ar îndepărta-o pe femeie de viaţa normală a simţurilor".[13] Toate aceste întruchipări ale bărbatului schimba traiectul existenţial al personajului feminin indiferent de vârsta sau statutul social pe care îl deţine; de pildă, Bianca Porporata este o tânără fată pentru care Don Juan - amantul etern - reprezintă punctul de plecare către o spovedanie cu un puternic indice erotic, după cum specifică Philippe Loubière: „ Pentru a depăşi sordida singurătate a realului, Bianca, în loc de *viaţă,* a ales *virtualul*- alt nume al singurătăţii. «Tu»-ul nu există şi «eu»-ul l-a inventat. Plăcerea, dacă trebuie să fim la rândul nostru impudici, este solitară. Universul Biancăi Porporata nu este concertul de muzică de Bach, ci o partitură pentru instrument solo […] acest amant ideal rămâne de domeniul visului şi al nepătrunsului, versiune atemporală, împărtăşită […] între *zburătorul* şi Făt-Frumos…"[14]; nici femeia matură, în speţă Alisia, nu se poate sustrage *supliciilor* pe care „drumeţul de departe" i le provoacă pentru că întâlnirea cu el, reală sau imaginară, îi generează un fel de boală: „Îi picase pe cap o bătăioasă de boală fetiţei noastre: i se innegriseră ochii, i se batuseră pleoapele şi parcă-i atârna greu hăinuţa pe umerii plini. Umbla domol şi silnic şi când îi vorbeam îşi ridica ochii spre mine şi, în loc de lacuri adânci, păreau două fântâni părăsite. Îi scârţâia glasul pe vorbe, leneş şi aspru ca ghizdurile cumpănei amorţite". (*Pe cine a iubit Alisia?*) Nuvela aminteşte de mitul Zburătorului, abordat în literatura română de multe condeie masculine, însă de data acesta sub condei feminin tratat ca „mit modernizat"[15]: „Povestită de un narator intradiegetic, unchiul Alisiei, această povestire are privilegiul de a evoca în mod fantasmatic personajul mitic al zburătorului, văzut de data aceasta din perspectivă feminină […] Alisia şi Străinul reprezintă astfel cuplul arhetipal, prezent atât de des în Romantism, tinzând să re-creeze plenitudinea ontologică primordială".[16] Această iubire face din Alisia o fiinţă de nerecunoscut; străinul care a pus stăpânire pe mintea şi inima femeii capătă însemne malefice în viziunea lui Moş Darie, unchiul său: „Ce mă mâhnea era că fata mea gingaşă, dimpotrivă, semăna cu un om care n-a adunat foi din urmă, care a ars până la scrum fiece floare şi a scuturat cenuşa lor pe rând, iar după ce fiecare flacără a ars, a rămas treptat în sufletul ei tânăr un cimitir de zgură".

Atunci când autoarea creează, în sfârşit, şi chipul unui bărbat real, Vâlsan, logodnicul Manuelei din *Femeia în faţa oglinzii*, concepe implicit o imagine care încercăneaza iubirea. Odată cu apariţia lui se nasc şi întrebări suspicioase legate de implicaţiile intimităţii: „O pecetie?...un stigmat?…o floare de păcat, nu era oare să răsară pe trupul ei…ca să-i aducă aminte pentru totdeauna?"

După cum mărturisea Elena Zaharia-Filipaş „există, însă, în Hortensia Papadat-Bengescu, două femei, care simt şi gândesc în mod diferit relaţia cu bărbatul: una, aceasta de la suprafaţa scriiturii, temătoare, repulsivă, şi totodată mândră de imaculare ei, de sufletul ei «liber şi sterp»; alta, ascunsă, care se îndoieşte de prima şi suferă de a nu fi găsit împlinirea în

[13] Elena Zaharia-Filipaş, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, Bucureşti, 2004, p. 39.
[14] Philippe Loubière în vol. *Hortensia Papadat-Bengescu.Vocaţia şi stilurile modernităţii*, coordonator Andreia Roman, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2007, p., 186.
[15] Eugenia Tudor Anton: *op. cit.*, p. 203.
[16] Gisèl Vanhèse în vol. *Hortensia Papadat-Bengescu.Vocaţia şi stilurile modernităţii*, ed. cit., pp. 203-204.

dragoste”.[17] Atât una, cât şi cealaltă trăiesc sentimental că iubirea face parte doar din categoria viselor, nicidecum din realitate.

Bibliografie:

Adler, Laure: *Secrete de alcov. Istoria cuplului între 1830 şi 1930*, traducere Narcisa Şerbănescu, Editura Corint, Bucureşti, 2003.

Baltazar, Camil, *Contemporan cu ei: amintiri si portrete*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962.

Crețu, Nicolae, *Constructori ai romanului*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 2009.

Cristescu, Maria-Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Editura Libra, Bucuresti, 1998.

Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1985.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, ediţie şi note de Eugenia Tudor Anton, prefaţa semnată de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Sora, Simona, *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Şerbu, Ieronim, *Itinerarii critice: eseuri şi cronici literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Tudor Anton, Eugenia, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

[17] Elena Zaharia-Filipaș: *op. cit.*, p. 58.

REWINDING A CLOCKWORK SELF: DISINTEGRATION AND UNITY IN THE BRITISH LITERATURE OF THE 60S: *THE GOLDEN NOTEBOOK* AND *A CLOCKWORK ORANGE*

Ioana BACIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The article is a psychonalitical-oriented exploration of the literature of the 60s, taking two representative case studies that discuss the main cultural obsessions of the decade. While Lessing's 'feminist bible' is involved with the effects of the sexual revolution, the polical turmoil in a world increasingly divided between Communism and Capitalism, East and West, and its effects on women as individuals and citizens, Burgess' dystopia is an apt summary of the violence of the decade and of the need to instill moral values in a disintigrating world. Ultimately, the two novels are guided by similar metaphors that re-instate the humanistic ideal of re- connecting an alienated self to the world by making use of the metaphor of the sphere. Finding a means to achieve 'roundness' for the shattered self – maturity, morality, a fair use of reason and free-will - is novels' main preoccupation, an attempt to resolve the decade's schyzophrenic split between order and anarchy.

Keywords: The Golden Notebook, A Clockwork Orange,anarchy, repetition compulsion, British, literature of the 60s

***This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.**

Was there, indeed, a cultural revolution *c*.1958-*c*.1974? This the question under which Arthur Marwick[1] legitimately posits his in-depth socio-cultural exploration of the effervescent sixties, followed by a long list of its achievements, persuasive to nostalgics and skeptics alike: 'For some it is a golden age, for others a time when the old secure framework of morality, authority, and discipline disintegrated'.[2] This conflagration of traditional values and the inherent vulnerability of the self are crucial to the literature of the decade. Doris Lessing (*The Golden Notebook*, 1962) and Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*, 1962) interrogate the core values of society, posing uncomfortable questions about morality, freedom and artistic responsibility. Both novels are set in London, at the heart of First World, and the dissolution of the self (Alex's drug-fuelled sprees of violence, Anna's writer's block, followed by entire weeks on the brink of madness) progresses simultaneously with the breakdown of language. In what follows, I propose to show how, by accommodating contradictions, the two protagonists overcome dissolution and return to unity. I will begin by highlighting the apparent paradox of doubling and multiplicity within the self, making use of Freud's analysis of the systemic interdependence of the life and death instincts in the regulation of the ego, concentrating primarily on *The Golden Notebook*. I then propose to explore the way in which language is linked to artistic responsibility and morality. Last, but not least, I will conclude

[1] Arthur Marwick, *The Sixties* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 3
[2] *Ibidem.*

my argument by examining the afore-mentioned texts in terms of the similarities of their organic structure.

In 1922, the year Freud's *Beyond the Pleasure Principle* essay was published, the theory of psychic life as governed by the tensions between the opposing life and death drives (libido and ego in Freud's terminology) was not entirely original[3]. The strife between the centripetal and the centrifugal, between order and chaos, culture and anarchy, is seen to weave the innermost fabric of psychic life, since the two cycles, of creation and destruction, are intimately interconnected : 'If we may assume as an experience admitting of no exception that everything living dies from causes within itself, and returns to the inorganic, we can only say '*The goal of all life is death'* and, casting back, *'The inanimate was there before the animate.'*[4]

The paradox governing all organic matter, as Freud points out, is the paradox of 'forces striving after change and progress (…) merely endeavoring to reach an old goal'[5]. Freud goes on to quote Aristophanes's myth of the androgyne and the Upanishads as examples of cosmogonies that endorse his conclusions: 'Are we to follow the clue of the poet-philosopher and make the daring assumption that the living substance was at the time of its animation rent into small particles, which since that time strive for reunion by means of the sexual instincts?'[6] Freud's theory is not prompted by mere convenient analogies between psychology and philosophy; his train of thought reaches this point as a continuation of clinical observations of repetition compulsion. Starting from examples of shell-shocked veterans who re-live their traumatic experiences in dreams, Freud concludes that the urge to repeat is characteristic of mental life, in the sense that the pleasure principle prompts the individual to re-enact a past unpleasant event so as to gain mastery over it. Just as the child tries to get over the loss of the mother[7] by repeatedly throwing and retrieving the toy, producing another, controllable instance of unpleasure followed by pleasure, the psyche creates similar reiterations of repressed difficult experiences, providing an explanation of the cyclical patterns of history.[8]

If we accept repetition as the overriding trope of the human mind, the many layers and palimpsests of post-WWII fiction mirror, in their turn, the patterns of trauma. The doubles and multiplications of *The Golden Notebook*, then, can be interpreted as repetition-compulsion, since Anna re-enacts the same abortive relationship patterns throughout her crisis in order to master and surpass them (and her writer's block). Connections between Lessing and psychoanalysis are inevitable given the fair proportion of symbolically rich dreams that her typically analytical heroines recount. Lessing makes clear her uneasiness about the overwhelming patriarchal influences of 'grandfathers Freud and Marx' [9], though, and her intention of undermining clichés by opposing to the masculinist modernist tradition a female main character. The famously defecating Leopold Bloom is opposed by Lessing's

[3] According to Sarah Kofman in *Freud and Fiction*, the 'father of psychoanalysis' admits deliberately having avoided reading Nietzsche and Schopenhauer, who had already advanced similar; Sarah Kofman, *Freud and Fiction*, translated by Sarah Wykes (Oxford: Polity Press, 1991) p. 26

[4] Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, The International Psycho-analytic Library, no.4, ed. by Ernest Jones, (1922), p. 47

[5] *Ibidem.*

[6] *Idem*, p. 75

[7] The shell-shock and child examples are developed throughout the first four sections of *Beyond the Pleasure Principle.*

[8] See Sigmund Freud, *Moses and Monotheism.*

[9] 'He recognized, had recognized for years, that he hadn't had a thought, or an emotion, that didn't instantly fall into pigeon-holes, one marked 'Marx' and one marked 'Freud', *The Golden Notebook*, (London: Harper Perrenial, 2007), p. 557

menstruating Anna, whose last name, Wulf, resonates with Joyce's feminist counterpart, Virgina Woolf. Her psychoanalyst, Mrs. Marks/Mother Sugar, is a female replacement of the joint looming authoritarian figures of Marx and Freud: she is a Jewish clinician, like 'the father of psychoanalysis', yet female, 'mother' Sugar, a maternal figure instead of a paternal one. It is Mrs. Marks who guides Anna throughout her healing process, explaining the inherent *coincidentia oppositorum* of the self, urging her to think beyond a reductively dualistic vision of the world.

What makes *The Golden Notebook* so compelling is precisely the fact that it transcends simplistic dyads through Anna's involvement in a plurality of selves, not only within herself, but also worldwide. Anna rationalizes her writer's block in terms of the inability to write truthfully, since her experience is that of a white, female Communist at the heart of the first World, falling short of being representative or relevant to issues outside her direct field of experience[10]. By connecting Anna/Ella to people of diverse extraction, the central consciousness of the novel joins in the state of things in England (Richard, Tommy, Paul Tanner, Paul of the Mashopi hotel), but also America (Cy, Milt, Saul), Asia (de Silva), Africa (Charlie Themba), Eastern Europe(Michael), to Jews (Molly Jacobs, Nelson, Julia), socialists (Willi, Harry), colonials (the Boothbys), homosexuals (Jimmy, Ronni and Ivor), 'free'(Anna, Ella, Molly) and married (Marion) women. In spite of Anna's attempt to neatly separate the areas of her life, they inevitably seep into one another. Ella's relationship with Paul is the closest we get to an account of Anna's affair with Michael. Paul, a working-class doctor, is the first-world equivalent of Michael, a political refugee from Eastern Europe: the frame of *Free Women* interlocks with that of the notebooks, it becomes impossible to preserve neat boundaries between the divisions of the self because, ultimately, a house divided within itself cannot stand. This is why *The Golden Notebook*, despite its many divisions, plots and sub-plots, is a complex manifesto of the unity of the self.

As the notebooks gradually replace personal entries with 'objective' newspaper cuttings, Anna's personal relationships are repetitions of her history with Michael. The initial double of this 'initial' affair - Ella/Paul Tanner – is replayed with slight tweaks in Anna's relationships with Nelson, an American Jew, De Silva (a Ceylon native), Milt (the name Saul is given in the last installment of Free Women), Ella's with the Canadian script-writer and with Cy Maitland, the American working-class doctor. Ella, Anna's fictional alter-ego, is a writer, too, the author of the novel within the novel within the novel *The Shadow of the Third*. Saul is the Hebrew spelling of Paul from the Ella story, while Ella is another an alter ego of Anna's. The preceding ideas for short stories in Anna's yellow notebook are strangely prophetic, preparing us for Saul's impending appearance.

Anna sees the world in oppositions: female versus male[11], 'real men' versus children and pansies, clitoral vs. vaginal orgasm, one versus many. Doubling and multiplicity are, as Claire Sprague underlines, means of incorporating otherness by creating male doubles for female characters[12], an uncommon practice in literature contradicted, until Lessing, only by Emily Bronte's Catherine/Heathcliff pair. Lessing's female/female and male/male pairs are eventually synthesized and transcended, in the last Blue notebook, by the female/male couple

[10] She tells Mother Sugar: 'You're suggesting I should write of our experience? How ? If I set down every word of the exchange between us during an hour, it would be an unintelligible mess unless I wrote the story of my life to explain it.'(*G.N.*,p.416)

[11] No wonder D.J.Taylor's *After the War* lists D. Lessing among writers who engage primarily with the sex war, a novel about women without husbands, mistakenly listing the publication date of *The Golden Notebook* as 1976. (London: Chatto & Windus, 1993), pp 257-8

[12] Claire Sprague, *Rereading Doris Lessing,*(Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1987), pp 6-7.

Anna/Saul. Like Anna, he is on the brink of madness, ill physically and mentally, a disillusioned Communist. Most importantly, he, too, keeps a journal (meant for Anna to read) where the Daisies, Janes and Dolores's paint a perfect counterpart to the men in his hostess' notebooks. Anna deplores that there are 'no real men' in the wake of her separation from Michael; Saul, too, finds himself at the end of a long string of failed relationships. Just as there are several Annas, there are several Sauls who switch personalities: 'the gentle brotherly affectionate man', 'a furtive and cunning child; or a madman full of hate.'[13]

By creating, in Saul, a male version of Anna, Lessing offers her the mature understanding of the mind that embraces the other within the self instead of projecting it outwardly. This most significant realization is finally accomplished when Anna is capable of dreaming her 'destruction dream' positively, acknowledging that creation and its opposite cannot exist but symbiotically:

I slept and dreamed the dream. This time there was no disguise anywhere. I was the malicious male-female dwarf figure, the principle of joy-in-destruction; and Saul was my male counter-part, male-female, my brother and my sister, (…). But in the dream, he and I, or she and I, were friendly, were not hostile, we were together in spiteful malice. There was a terrible yearning nostalgia in the dream, the longing for death. We came together and kissed, in love.[14]

The dream synthesizes the apparent oppositions of Eros-Thanatos, male-female, love-hate, creation-destruction. The reversal of gender bias and Anna's othering of the male is transcended at the level of names, as well. Anna and Ella, Saul and Paul might be symmetrically gendered doubles, but Janet, Anna's daughter, becomes Ella's son, Michael, paralleling Anna's former lover. As Claire Sprague puts it, 'The pattern begins with relatively fixed male and female values that sometimes become frighteningly unstable and lead finally to a reversal of gender signals and an acceptance of multiple, complicated, more androgynous selves.'(p.3) The totalizing drive is achieved though, when Anna is given the first sentence of her novel by Saul, and viceversa. Again, Saul is exposed as the perfect double of Anna, their mirroring destinies are perpetrated in their novel-writing. The Golden Notebook will become Saul's moderately successful novel about the French student and the Algerian soldier; the sentence he dictates to Anna is the opening line of *Free Women* – a hint that this is Anna's second novel, that she has finally overcome her writer's block and returned to oneness. This unity, however, presupposes multiplicity – the two women in the first line refer to one person: 'There are the two women you are, Anna. Write down: The two women were alone in the London flat.'[15] This brings us back to the beginning, reinstating the fact that Molly is another variant of Anna, but also that the cycles of madness and sanity can once again unravel.

The metaphor of the third seems to overarch the novel, giving it unity, not just at the level of the irony of the 'free' women - Anna/Ella, Molly/Julia - who are automatically cast into the roles of mistresses by the married men they attract. Just as Freud quotes Aristophanes and his myth of the two genders that strive to regain their initial integrity, odd numbers permeate the novel, because they reject the neat opposing categories of binaries, merging them into a superior final product. The two parts become a third, returning to the androgynous state, but without annihilating the integrity of its components. The four notebooks are contained by the frame of *Free Women* and transcended by fifth Golden Notebook. In her sessions with Mother Sugar, Anna claims that she wants 'to be able to separate in myself what is old and cyclic, the recurring history, from what is new…'[16] Wise mother Sugar replies

[13] *G.N.*, p. 514
[14] Idem, p. 519
[15] *G.N.*, p. 554
[16] Idem, p.416

that 'The details change, but form is the same.' What Mrs. Marks is saying, then, is that cyclicality is destiny - the structure of the novel, too, thus, will be cyclical, round, complete.

In the same discussion with Mother Sugar, Anna admits she can't separate form from content, although 'her people' (i.e. communists) do[17]. For Anna the writer, words are meant 'to show, not tell'; this is why the didactic tone of the sentimental Communist literature is devoid of artistic value. The novels produced by the comrades are ridiculously transparent Stalinist propaganda. The dangerous uses of ideological discourse, already apparent in its failure to produce genuine art, are exposed time and again: Anna realizes that she cannot communicate with a fellow communist, despite their speaking the same jargon, due to insurmountable differences in experience: 'The fact is that the phrases of our common philosophy were a means of disguising the truth.' [18] Intrigued by the phrase 'neither superstructure nor base' from Stalin's latest pamphlet, Anna concludes: 'surely that is either completely out of the Marxist canon, a new thought completely, or it's an evasion. Or simply arrogance.' [19]. Such random collations of words, are, indeed, an evasion, ready-made phrases meant to replace thought. In his delusional rants meant to conceal inner void, Saul resorts to such language precisely because it is so easy to produce it mechanically. Anna, as a connoisseur of the jargon, is not taken in by the meaninglessness of his speech:

If I had tape recordings of such times, it would be a record of jumbling phrases, jargon, disconnected remarks. That morning it was a political record, a hotchpotch of political jargon. I sat and listened as the stream of parrot-phrases went past, and I labeled them: communist, anti-communist, liberal, socialist. I was able to isolate them: Communist, American, 1954. Communist, English, 1956. Trotskyst, American, early nineteen-fifties. Premature anti-Stalinist, 1954. Liberal, American, 1956, and so on. [20]

The fact that the ludicrous story of Comrade Ted, who goes to Russia and has a friendly chat with Stalin over the foreign affairs of the Soviet Union, can be read as a parody is worrisome. Anna is a 'boulder pusher', committed to conveying truth in her work – her relationship to propaganda is conflicted because it misrepresents and idealizes things. Communist literature is an amalgamation of lies, a fact proven by the harsh experience of Harry Matthews, a real-life Comrade Ted. He teaches himself Russian, dedicating himself to the improvement of his students. But when he finally does visit the Soviet Union and the higher authorities do not approach him for foreign policy advice, his whole system of beliefs collapses.

Moreover, the thoughtlessness of jargon seems to infect and destroy Anna's artistic ability: 'words lose their meaning suddenly. I find myself listening to a sentence, a phrase, a group of words, as if they were in a foreign language – the gap between what they are supposed to mean, and what in fact they say seems unbridgeable.' [21] The parrot-phrases become symptomatic of breakdown, undermining the very substance of thought. Through the manipulation of language, George Orwell points out, there is just one small step left from ideological discourse to complete brain-washing:

When one watches some tired hack on the platform mechanically repeating the familiar phrases — *bestial, atrocities, iron heel, bloodstained tyranny, free peoples of the world, stand shoulder to shoulder* — one often has a curious feeling that one is not watching a live human being but some kind of dummy: a feeling which suddenly becomes stronger at moments when the light catches the speaker's spectacles and turns them into blank discs

[17] Idem, p.417
[18] *G.N*, p. 267
[19] Idem, p.272
[20] Idem, p.515.
[21] *G.N.*, p. 272

which seem to have no eyes behind them. And this is not altogether fanciful. A speaker who uses that kind of phraseology has gone some distance toward turning himself into a machine.[22]

The idea of man as machine, deprived of free will and choice, is the main theme of *A Clockwork Orange*. Anna Wulf's sense of dissolution is transposed by Burgess in a dystopian society of the future that disintegrates into amorality and violence. Alex lives on the fringes of culture, which is a liberation from indoctrination, an escape from the confines of history. If, for Lessing, the ultimate proof of 'things cracking up' is the 'untruthfulness' of words, for Burgess the uneasiness about culture is epitomized in the use of classical music. But by associating the two – the physical pain of the psychological experiment with 'Ludwig van's' Ninth, the 'good' part of Alex is destroyed, as well as the bad. Despite the Ludovico technique, Alex is not reformed – physical discomfort prevents him from raping or killing, but his vile intentions remain. F. Alexander's book protests exactly against such manipulation of the system: ' - The attempt to impose upon man, a creature capable of growth and capable of sweetness, to ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to impose, I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen - '[23]. By denying Alex the choice of willingly renouncing violence, the authorities are forging 'a mechanical creation', whose name is replaced by prison authentification number 6655321. Once the experiment is reversed, though, Alex renounces his violent phase organically. By yearning for a son, Alex symbolically takes his place in history, becomes a part of a grand narrative and accepts responsibility.

Each of the three parts of the novel is predicated by Alex's favourite question, 'What's it going to be then, eh?'. Throughout the first two parts, though, it is a mock-question, a rhetorical interrogation. Alex does not expect an answer; this is a verbal mannerism he uses to approach his victims. It is the introductory phrase of the bully, to whom whatever the victim is going to reply is going to be intentionally misinterpreted, a mere pretext for physical aggression. This question, alongside music, punctuates Alex's ritualistic immersion into violence. Nadsat, with its repetitions, is part of his mechanical existence. In the rape scene, for instance, Alex tears the manuscript apart 'razrew razreez' while the writers wife is 'creech creech chreech creeching' and the gang laugh 'haw haw haw' at their victims 'bo hoo hoo'-ing. 'Uncle' Alex, while raping the little girls, gets his impetus from 'the old Joy Joy Joy joy joy crashing and howling away'. The repetition of the nadsat words, with their onomatopoeic musicality, echoes the hits and blows inflicted by the droogs. It is as if the music Alex plays in his head when beating and raping drowns and sublimates the horror of his actions. The musicality of nadsat is as manipulative as it is deceptive – from the charming way Alex narrates, it is difficult to associate the gruesome reality of the blood and pain with his lively prose. The Communist jargon lies, but so does the nadsat. Alex's sprees of destruction are remarkably similar to the 'joy-in-spite' principle of Anna Wulf's nightmares. If Anna needs to learn that destruction is the twin of creation, Alex needs to undergo the process in reverse, to start from destruction in order to reach creation, be that in the shape of a son or of a novel.

There are two variants of the clockwork Alex: the first one is inflicted on himself by himself, through his immersion in repetitive violence; the second is inflicted by the state. The last part, however, parallels the preceding two in form only. For the first time, 'What's it going to be ?' is asked in earnest, acquiring an answer after Alex '(…)has understood that history grows out of the cycle of opposing forces and has accepted a similar clash of

[22] George Orwell: 'Politics and the English Language', 1946, http://www.orwell.ru/library/essays/politics/english/e_polit, Text source: Orwell Project by O. Dag. — ©1999-2004 www.orwell.ru, p.6

[23] Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (London: Penguin Books, 2000), p. 18

contradictory urges in his own personality.'[24] Like Anna Wulf, he has internalized his demons, come to realize that violence is part of youth, a necessary stage to be outgrown:

'(…)being like one of those malenky toys you viddy being sold in the streets, like little chellovecks made out of tins and with a spring inside and then a winding handle on the outside and you wind it up grr grr grr and off it itties, like walking, O my brothers. But it itties in a straight line and bangs straight into things bang bang and it cannot help what it is doing. Being young is like being like one of those malenky machines.[25]

The roundness of the fruit is a metaphor, opposing the circle to the line[26], but also, more importantly, the circle to the spherical shape of the orange, bi-dimensionality to three-dimensionality. For both Anna and Alex, whose names significantly start with the first letter of the alphabet, the fusion of the two cycles into a third, synthetic one, coincides with in-depth vision. The tripartite structure of the Burgess' novel, with each division consisting of seven chapters, amounting to a total of 21 - the number associated with the coming of age - seems to endorse this view.

However, to some critics[27], the ABA structure[28] of the novel – borrowed from the aria – is still unredemptive:

When he is born, Alex's son will not be free or blissful. He will be doomed, rather, to live through the error of his father's ways. Here, then, is that final flowering of the novel's structure: after A, B; after B, A again. After the freedom of the mature Alex, the imprisonment of his son. Could Alex somehow liberate his son, the structure of *A Clockwork Orange* would surely have to be ABC, which would signify progress without repetition.[29]

Similarly to *The Golden Notebook*, the structure of the novel cannot be ABC, since the premise of life is repetition: the future generation will inevitably reiterate the mistakes of the forefathers, but this does not necessarily prevent evolution. Freudian interpretations of Alex and F. Alexander establish an Oedipal connection between the two[30], reading Alex as F.(ather) Alexander's symbolic son, the child who needs to kill his parent in order to become him and establish a HOME of his own. Philip Ray points out that there are two authors of a novel entitled *A Clockwork Orange:* F. Alexander and Alex himself, who constantly refers to himself as 'Your Humble Narrator'. Like Anna Wulf, who has overcome breakdown by creating a new novel, Alex, too, becomes a creator. For skeptics who are not convinced by Alex's idyllic visions of baby and loving wife, the fact that he authors a novel can be a persuasive hint towards the authenticity of his maturation.

But perhaps one of Burgess' most disturbing points, by pairing, in Alex, the highest of culture with the lowest of abjection, is that the price of culture is aggression.[31] Lessing's

---

[24] Rubin Rabinovitz, 'Mechanism vs. Organism: Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*', *Modern Fiction Studies*, (1978/1979) 24:4, p. 540

[25] *C.O.* p. 140

[26] Rabinovitz, p.538.

[27] Rabinovitz compares Burgess to Hegel, but concludes that, unlike the German philosopher, in Burgess's novel 'the changes in one era are undone by a regressive process in the next, so there can be no true historical progress.', p. 540

[28] Philip E. Ray, 'Alex Before and After: A New Approach to Burgess' *AClockwork Orange*', *Modern Fiction Studies*, (1981) 27:3, p.479

[29] Idem, p. 487

[30] Philip E. Ray

[31] As Harry Lime puts it *The Third Man* 'In Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love, they had five hundred years of democracy and what did that produce ? The cuckoo clock.' *The Third Man*, (Carol Reed, British Lions Films,1949)

epiphany is that multiplicity and unity are not mutually exclusive, since there are several 'truths' or 'realities' equally valid for the many consciousnesses of the world and of the self. Despite multiplicity and repetition, Burgess and Lessing manage to offer a vision of the world that transcends simplistic binaries. Freud's theory of the cyclicality of the life and death drives is especially useful, since both novels, although they start on the premises of disintegration and violence, are ultimately a celebration of organicity and unity. Nothing is disparate, all is interconnected. Both protagonists share a unified vision of life; Anna, during her 'naming' game, is able to see 'the world, a sun-lit ball in the sky, turning and rolling beneath me'[32], while Alex imagines 'old Bog himself (…) turning and turning and turning a vonny grahzny orange in his gigantic rookers'[33]. Being able to see things three-dimensionally rather than bi-dimensonally is proof of having mastered trauma, of having acknowledged and incorporated otherness – an 'other' that is male/destructive in the case of Anna, female/creative for Alex. The structure of these novels is crucial, because it must (and does) adapt perfectly to their content: Saul and Anna's last notebook, the golden one, and the twenty-first chapter of *A Clockwork Orange* reinstate order and sanity, a goal achieved by giving up the clockwork self, i.e. Anna's constant choice of unsuitable partners or Alex's addiction to violence. By brilliantly merging form and content, Lessing and Burgess reconcile culture and anarchy, having Alex and Anna hold the world in the palm of their hand.

Bibliography:

Barnouw, Dagmar, 'Disorderly Company: From *The Golden Notebook* to *The Four-Gated City*', *Contemporary Literature* (1973) 14:4, pp. 491-514

Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange* (London: Penguin Books, 2000)

Davis, Todd F. and Womack, Kenneth, "O my brothers": Reading the Anti-Ethics of the Pseudo-Family in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*', *College Literature* (2002), 29, pp 19-36

Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle,* The International Psycho-analytic Library, no.4, ed. by Ernest Jones (1922)

Kofman, Sarah, *Freud and Fiction*, translated by Sarah Wykes (Oxford: Polity Press, 1991)

Lessing, Doris, *The Golden Notebook* (London: Harper Perrenial, 2007), p. 557

Marwick, Andrew *The Sixties* (Oxford: Oxford University Press, 1999)

Orwell, George, 'Politics and the English Language', 1946, http://www.orwell.ru/library/essays/politics/english/e_polit, Text source: Orwell Project by O. Dag. — ©1999-2004 www.orwell.ru, p.6

Rabinovitz, Rubin, 'Mechanism vs. Organism: Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*', *Modern Fiction Studies* (1978/1979) 24:4, pp 538-41

Ray, Philip E., 'Alex Before and After: A New Approach to Burgess' *A Clockwork Orange*', *Modern Fiction Studies* (1981) 27:3, pp 479-87

Sage, Lorna, *Doris Lessing*, (London: Methuen, 1983)

Sinfield, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (London: The Athlone Press, 1997)

Sprague, Claire, *Rereading Doris Lessing* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1987)

Taylor, D.J., *After the War. The Novel and English Society since 1945* (London: Chatto & Windus, 1993)

The Third Man, dir. by Carol Reed (British Lion Films, 1949)

[32] *G.N.*, p.481
[33] *C.O.*, p.141

V.S. NAIPAUL'S TRAVELOGUES: HINDU VERSUS MUSLIM COMMUNITIES

Roxana Elena DONCU
"Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: The aim of this paper is to compare representations of Hindu and Muslim communities in two of V.S.Naipaul's travelogues: An Area of Darkness and Among the Believers: An Islamic Journey, relating them to Naipaul's own background and quest for identity. Thus, while both Hindus and Muslims are represented as others to Naipaul's sense of self, the processes of othering through which their identities are constructed are radically different. Hindus are represented as significant/relevant others - people who are important for the construction of one's sense of self. As the background of Naipaul's childhood, India is "a resting place for the imagination" (the darkness from the title is associated with the unconscious and the imagination, not with evil) and although the identification with the Hindus is finally rejected, there is still a sense of Hindu culture as providing an important environment for the writer's development. Muslims, on the other hand, are perceived as radical others with whom identification is not only outwardly rejected, but quite impossible. Both relevant and radical others are crucial for identity- construction, as the first provide a positive content for identification, and the second outline the limits of one's sense of selfhood, the barriers outside which subjectivity loses meaning.

Keywords: travelogue, self-identifications, postcolonial societies, Hindu and Muslim communities.

1.Traveling fiction as a modern genre

As a modern genre traveling fiction points further back in time than the novel: late Renaissance to early Enlightenment. It is closely linked to the theme of exploration and colonizing. Walter Raleigh's account of his travels to South America in search of El Dorado documents in detail the attempts of the British Crown to seize any valuable lands, including colonies that already belonged to the Spanish. Early travel accounts were written either as a document and testimonial of exploration and discovery or, as it happened during the age of reason and enlightenment, as concealed critiques of the societies at home under absolutist rule. Thus, although as a genre aiming to faithfully record events, impressions and facts travel fiction advances stronger claims to truth than the novel, in reality it served the goals of diverse ideologies, including colonialism and imperialism. In *Orientalism*, Edward Said discusses numerous travel books that were written and published in colonial centers as ideological supports of colonial policies (*Voyage en Orient* by Nerval, *Voyage en Egypt et en Syrie* by Volney, *The Seven Pillars of Wisdom: a Triumph*, by T.E.Lawrence, etc.).

V.S. Naipaul's traveling fiction is a case apart. At first, one might be tempted to interpret Naipaul's use of the genre as a gesture of mimicry and appropriation: the colonized mirroring the colonizer's strategy and turning it against him. But Naipaul is a complex writer who often eludes the interpretive paradigms of postcolonial studies. My thesis is that Naipaul's traveling fiction is a momentous step in his quest for identity, it is the equivalent of an erasing gesture, over which the deracinated writer inscribes his carefully constructed writer identity.

2. The aim of the paper

Born in Chaguanas, Trinidad, on 17th August 1932, V.S.Naipaul is the product of a complex background: his ancestors came to Trinidad from the region of Utar Pradesh, India, as indentured labourers. As a member of the East Indian community in Trinidad, Naipaul grew up in an ethnically and culturally diverse society among Indians, Muslims, Africans, Spanish, English and French. Later, he went to London for his studies, but, although firmly decided to escape the confining and backward society at home, he rejected England [1]as his adoptive home. He became "a man without roots", with no specific cultural identity to call his own. At this point he took up traveling and writing accounts of his visits to India, Pakistan, Iran, South America and Africa. The countries he described in his travelogues are in their great majority ex-colonies and Naipaul combined description with a sharp analysis of the effects of colonialism on these now independent states. Among his most important works are: *An Area of Darkness* and *Among the Believers: An Islamic Journey*, in which he attempts to portrait Hindu and Muslim societies.

The aim of this paper is to compare representations of Hindus and Muslims in the two works, relating them to Naipaul's own background and quest for identity. Thus, while both Hindus and Muslims are represented as others to Naipaul's sense of self, the processes of othering through which their identities are constructed are radically different. Hindus are represented as significant/relevant[2] others (Harry Stack Sullivan)- people who are important for the construction of one's sense of self. As the background of Naipaul's childhood, India is "a resting place for the imagination" (the darkness from the title is associated with the unconscious and the imagination, not with evil) and although the identification with the Hindus is finally rejected, there is still a sense of Hindu culture as providing an important environment for the writer's development. Muslims, on the other hand, are perceived as radical others with whom identification is not only outwardly rejected, but quite impossible. Both relevant and radical others are crucial for identity- construction, as the first provide a positive content for identification, and the second outline the limits of one's sense of selfhood, the barriers outside which subjectivity loses meaning.

3.Hindu societies versus Muslim societies

Both the journey to India (1962) and the one to Iran (the first in *Among the Believers*) in 1979 open with a disappointing incident for the traveling Naipaul: at the Indian customs his liquor bottles are confiscated (to be returned when a liquor permit is obtained); in Iran Sadeq, his first choice as an interpreter and guide, refuses to drive the writer to Qom under the pretext that his car has broken down. Naipaul's reaction to these disappointments is different: whereas in Bombay the incident of the confiscated (and never returned) liquor bottles serves as a prelude for a lengthy description of the endless and inefficient Indian bureaucracy (though the individuals themselves are sympathetic and kind, the whole system is a mess), here are Naipaul's comments when Sadeq decides to call off their engagement: "I didn't like him. I saw him as a man of simple origins, simply educated, but with a great sneering pride, deferential but resentful, not liking himself for what he was doing. He was the

[1] In referring to Great Britain, Naipaul always uses England. This is not because of his insensitivity to issues of inclusion/ exclusion- it occurs as a result of Naipaul's early identification with an imaginary England as the land of civility where he wanted to pursue his dream of becoming a writer.

[2] Although the term "significant other" was coined by Sullivan in *The Interpersonal Theory of Psychiatry* to refer to important people that influence the development of personality in adolescence, its meaning can be extended to larger groups (ethnic, religious or other communities) that exert an influence over an individual's self-identity.

kind of man who, without political doctrine, only with resentments, had made the Iranian revolution."(*Among the Believers* 3)

Another key difference is the stereotyping of Bombay and Tehran, seen as representatives of the two cultures of Hindus and Muslims. Bombay is typically perceived as the exotic east, luxurious and exhausting because of its climate, a place that "sapped energy and will" (*An Area* 11). In describing Tehran, a hint of violence and threat makes itself felt and living in Tehran may be compared to a dangerous jungle adventure: in this city "plastered with revolutionary posters and cartoons with an emphasis on blood"(*Among the Believers* 6-7) it was impossible to survive without a native guide.

A large portion of either book is dedicated to Naipaul's minute analyses of the social and historical ills affecting Hindu and Muslim societies. The system of caste, which imprisons men in their conditions at birth is the main impediment in the development of Indian society. Degree, or the knowledge (which implies respect and compliance with one's place in society) of one's ascribed social identity is mainly responsible for the lack of ambition in Hindus, who prefer to stick to their social situation instead of improving it. Religion endorses caste: "Caste, sanctioned by the Gita with almost propagandistic fervor […] has decayed and ossified with the society, and its corollary, function, has become all: the sweeper's inefficiency and the merchant's short sighted ruthlessness are inevitable."(*An Area* 91) Poverty and lack of proper hygienic education are also criticized as social ills. Instead of abhorring, Indians love poverty: " It is Indian above all in its attitude to poverty as something which […] releases the sweetest of emotions. This is poverty, our special poverty, and how sad it is! Poverty as an urge not to anger or improving action, but poverty as an inexhaustible source of tears, an exercise of the purest sensibility."(46) Here Naipaul is so preoccupied with reinforcing his own sense of self (active, militant, civilizing) that in condemning the Indian attitude to poverty as encouraging and perpetuating social injustices, he forgets how important this sense of poverty has been and still is for the Indian history and Indian identity: after all, Gandhi himself, whose opinions Naipaul often echoes approvingly in *An Area of Darkness*, started his nationalist and anti-colonialist campaign by taking a vow of poverty; furthermore, the idea of poverty and the history of the low castes has spawned one of the most influential schools of postcolonial criticism in India: The Subaltern Studies. Following Gandhi, who made a habit of building septic tanks in the villages he visited even before talking to the people about independence, Naipaul criticizes the Indian attitude to personal hygiene. His description of the Indian custom of defecating everywhere is still one of the most shocking in traveling literature:

Indians defecate everywhere. They defecate mostly beside the railway tracks. But they also defecate on the beaches; they defecate on the hills; they defecate on the river banks; they defecate on the streets […] These squatting figures- to the visitor, after a time, as eternal and emblematic as Rodin's thinker-are never spoken of; they are never written about; they are not mentioned in novels or stories; they do not appear in feature films or documentaries.(81)

The shocking effect is ironically coupled with the echoes of Sir Winston Churchill's famous speech to the Parliament : "we shall defend our Island, whatever the cost may be, we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and on the streets; we shall fight in the hills; we shall never surrender"(Bowell and Kemp 6).The beaches, the streets, the hills- the places which for Churchill's rhetoric serve as a symbolic and powerful incentive to fight and resist the Nazi conquest become markers of shame for Naipaul's mock-rhetoric. The emphatic repetitions are employed to the same task: by contrast with the building energy of the repetitive phrases, the incidents alluded to (the custom of defecating everywhere) appear even more trivial and despicable.

Naipaul is also critical of the Indian capacity of mimicry. According to Ashcroft, mimicry describes:

the ambivalent relationship between colonizer and colonized. When colonial discourse encourages the colonized subject to 'mimic' the colonizer, by adopting the colonizer's cultural habits, assumptions, institutions and values, the result is never a simple reproduction of those traits. Rather, the result is a 'blurred copy' of the colonizer that can be quite threatening. This is because mimicry is never far from mockery, since it can appear to parody whatever it mimics. Mimicry therefore locates a crack in the certainty of colonial dominance, an uncertainty of its control of the behavior of the colonized. (139)

Indians rely heavily on mimicry: the administrative systems, the railways and the buildings all copy the English system. This is not necessarily a bad thing, as Ashcroft and other postcolonial theorists seem to imply- for Indian backward society mimicry of the Western is necessary if they want to maintain a functional state administration. Yet this mimicry sometimes degenerates into schizophrenia, Naipaul's term for double standards/ double consciousness:" Schizophrenia might better explain the scientist, who, before taking up his appointment, consults an astrologer for an auspicious day." (63)

The fantastic side of mimicry is revealed when this becomes dominant and all-pervasive, taken out of historical context. While the English have moved on and completely altered their institutions and institutional behavior, the Indian army officer is still a perfect duplicate of its former English counterpart, exclaiming "By Jove! I feel rather bushed" (64) and subscribing to an obsolete way of life which is now only present in the fictions of newspapers: "Leaving 'civil lines', 'cantonments', leaving people 'going off to the hills'; magic words now fully possessed, now spoken of as right, in what is now at last Indian Anglo- India, where smartness can be found in the cosy proletarian trivialities of Woman's Own and the Daily Mirror, and where Mrs.Hawksbee, a Millamant of the suburbs, is still the arbiter of elegance."(*An Area* 64)

Since postcolonial studies was established as an academic discipline with a political agenda of liberation from colonialism and imperialism, it is no wonder that theorists such as Bhabha and Ashcroft emphasize the subversive side of mimicry and its fundamental role in the parodying of colonial hegemonic discourse. Naipaul, who wrote long before such theory, concentrates on the absurdities of postcolonial society that this mimicry reveals. According to Naipaul, far from being a strategy of liberation, mimicry shows the extent to which the postcolonial subject is still mired in its enslavement to the former colonists. Indian mimicry shows that for Indian subjects the departure of the English constituted the moment when the Indians were left to administer the much admired and much desired foreign colonial culture on their own. Independence is thus associated not with the desire for an Indian own culture, but with satisfying the longing for the colonizer's culture. This process can be best understood if we take into account Rene Girard's definition of mimetic desire.(*Desire and the Novel* 1-2) In his view, desire for an object (in this case the colonizer's culture) is always mediated by another person (the colonizer) who is envied for the possession of the object. Desire does not exist prior to the rivalry between colonizers and colonized. After the colonizer's departure, the desired object could be possessed completely, although the mode of possession seems to be fantastic and absurd. It appears so because culture cannot be possessed like an object; culture changes and evolves in historical context. By practicing the colonizer's culture as it had been in the days when India was still a colony, Indians fall prey to the unreal and absurd: "In the Indian setting, this Indian English mimicry is like fantasy. It is an undiminishing absurdity; and it is only slowly that one formulates what was sensed from the first day: this is a mimicry not of England, but of the fairy tale land of Anglo-India, of clubs and sahibs and syces and bearers."(*An Area* 63)

The shortcomings of Muslim societies ("societies of believers", as Naipaul dubs them) are explained by recourse to their complex religious and political history. Without stating it bluntly, what Naipaul implies when analyzing Muslim faith is that Islam is little

more than a political and military doctrine disguised as religion and that its utopian aim is creating "a society of believers" (people whose attributes are blind faith in a sole leader and lack of individuality). Furthermore, Islam is an imperialism as well as a religion:

Islam in Iran was even more complicated. It was a divergence from the main belief; and this divergence had its roots in the political-racial dispute about the succession to the Prophet, who died in 632 A.D. Islam, almost from the start, had been an imperialism as well as a religion, with an early history remarkably like a speeded-up version of the history of Rome, developing from city-state to peninsular overlord to empire, with corresponding stresses at every stage.(*Among the Believers* 7)

The awareness of Islamic imperialism comes from Naipaul's background as an East Indian, a background marked by Hindu-Muslim conflict. Born and raised far from India and the blood baths of communal violence, Naipaul still inherits an awareness of Muslims as figures of threatening others from his family and community:

I grew up with the knowledge that Muslims, though ancestrally of India and therefore like ourselves in many ways, were different.[…] The difference between the Hindus and Muslims was more a matter of group feeling, and mysterious; the animosities our Hindu and Muslim grandfathers had brought from India had softened into a kind of folk wisdom about the unreliability and treachery of the other side.(11)

In talking about Hindu- Muslim animosities, Naipaul adopts the position and the eye of the impartial observer: he discusses these two cultures from the standpoint of rationality and the ideal of objectivity. As other figures, both Hindu and Muslim culture fall short of standards of rationality and indulge into socially unproductive displays of emotion and nostalgia. The equivalent of the Hindu emotional attitude to poverty is the Muslim attitude to sadness. In Tehran Naipaul notices postcards on sale where "the women were weeping, and the children were weeping. Big, gelatinous tears, lovingly rendered, ran half-way down the cheeks." His Iranian guide's remark is significant: "Persian poetry is full of sadness"(9), and following Naipaul's protest about the inefficiency of tears, he emphasizes: "Those tears are *beautiful.*" Suffering is posed as an aesthetic ideal, but only for the oppressed: the poor in India, women and children in Iran. However, it is not this emphasis on the emotional at the expense of the rational and efficient, an emphasis which both Hindu and Muslim cultures share that Naipaul condemns as a radical evil. The radical evil in Muslim cultures is the absence of the middle way, of negotiation and compromise- political and religious fundamentalism: "You were religious or communist: there was no middle, or other, way in Iran"(72) Naipaul's guide in Tehran, a young man called Behzad, is a communist, an opponent of the religious rule of the mullahs, yet his idea of communist revolution is described as just another brand of fundamentalism: "his idea of justice for the pure and the suffering was inseparable from the idea of punishment for the wicked"(59) Here again Naipaul's strong reaction of rejection stands in the way of a finer understanding of historical context: communism in Iran was a reaction to the former Shah's policy of "Americanizing the country" (as the shah's attempts at westernization were perceived by the people) and due to Iran's geographical closeness to the United States' greatest adversary, communist ideology tended to be less Marxist and more Stalinist in its aggressive undertones. It was because of the influence of the Soviet Union that communism acquired such an extreme revolutionary fervor in Iran- and not because of the Muslims' innate fundamentalism. Naipaul himself comes face to face with this aversion of the ordinary people towards westernization and Americanization, when he ironically notices that after the revolution, Kentucky Fried Chicken became Our Fried Chicken. Sometimes this complete rejection of western ways (which brought the mullahs to power) takes extreme and rather ridiculous form: in an example of Islam urban planning, one important specification is that "the toilet fixtures shall be arranged so as to make the user not to face the City of Mecca either from his front or back side."(31-32)

The central flaw of Muslim states like Iran and Pakistan is the way they mix politics with religion, Islamic unity being posed as the necessary condition for the coagulation of the state. Mass prayers were to be held at Tehran University as a sign of revolutionary unity:" It was Taleqani who had decreed these mass prayers at Tehran University as a demonstration of revolutionary unity, unity as in the days of the Prophet and the desert tribes."(64) However, it is Pakistan that best exemplifies such a terrible mistake. The book dedicated to Naipaul's visit in Pakistan is significantly entitled *Pakistan: The Salt Hills of A Dream*. Although reminiscent of the American Dream, the Muslim dream of a separate state was highly dangerous, as it had been established on a concept close to religious nationalism, in contrast to American civic nationalism (where the bonds between citizens are exclusively political, not ethnic or religious). In a speech delivered in front of the All-Indian Muslim League, the poet Mohammed Iqbal advanced the idea of a separate Muslim state on the grounds that "Religion for a Muslim is not a matter of private conscience or private practice, as Christianity can be for the man in Europe."(89) The very basis on which European states were established, the separation of the public and the private, the religious and the secular and the clear demarcation between the three powers: the executive, the legal and the judicial is criticized by Iqbal in his speech and deemed inappropriate for Muslims, who "need a Muslim polity, a Muslim State."(89) In Europe the separation between the Church and State had been instituted after decades of religious wars, and it was the only solution capable of reducing animosities between the various Christian denominations- yet Iqbal chooses to overlook this historical fact, emphasizing that the Muslim faith is stronger than the Christian, and more unitary. As it proved later, whoever forgets the past only commits the same mistakes twice, because "that Muslim state came with a communal holocaust on both sides of the new borders. Millions were killed and many millions more uprooted."(89) However, the recognition of the mistake committed at the very moment of state- foundation proves unable to put things back on the right track, as this recognition is taken out of its historical context and related only to religious faith:

The state withered. But faith didn't. Failure only led back to the faith. The state had been founded as a homeland for Muslims. If the state failed, it wasn't because the dream was flawed, or the faith flawed; it could only be because men had failed the faith. A purer and purer faith began to be called for. And in that quest for the Islamic absolute- the society of believers, where every action was instinct with worship- men lost sight of the political origins of their state.(90)

Religious fundamentalism, according to Naipaul, is the consequence of ignoring historical context; in Pakistan it was the dream that was flawed, not the people's faith.

4.Internal differences in Muslim societies

The system of binary oppositions Hindu-Muslim, Hindu-Western, Muslim-Western is further enriched by the opposition Indian Muslims-Iranian and Pakistani Muslims. In *An Area of Darkness*, Naipaul narrates his encounter with Kashmiri Islam. Led by Aziz, a moderate Muslim, he went to Hasanbad, where a Muslim Shia procession was to be held. Naipaul describes the Shia religious procession as an extremely bloody one, where violence, self-mutilation and pride intermingle to create again the impression of undue cruelty and barbarity:

More flagellants appeared. The back of one was obscenely cut up; blood, still fresh, soaked his trousers. He walked briskly up and down, deliberately bumping into people and walking as though offended. His whip hung from his waist. It was made up of perhaps six metal chains, eighteen inches long, each ending in a small bloody blade […] As disquieting as the blood were the faces of some enthusiasts. One had no nose, just two punctures in a

triangle of pink mottled flesh; one had grotesquely raw bulging eyes; there was one with no neck, the flesh distended straight from cheek to chest.(154-55)

Aziz, a typical Kashmiri Muslim, looks down on the bloody spectacle of the Shia, explaining that the Shias are not real Muslims and showing to the traveling writer how Shias bowed one way when saying their prayers and how Muslims bowed the other way.(156). The opposition Shia-Muslim would have made no sense in an Islamic despotism like Iran or Pakistan, where to be Muslim was to be Shia. These different understandings inside Islam testify to the fact that the apparent unity of this religion as proclaimed by the mullahs in Iran and Pakistan is no more than an ideological construction, whose purpose is to set the stage for social and political unity. Religious unity is posed as the basis for political submission and social conformity.

As a witness to the Shia religious festival, Naipaul remarks upon the similarity between the Shia religion and spectacle: "Religious enthusiasm derived, in performance and admiration, from simplicity, from a knowledge of religion only as ritual and form."(156) A few decades of anthropology have taught us that ritual and symbolic practices often yield complex meanings, yet Naipaul calls this type of knowledge simplicity. It is also highly unusual for a cosmopolitan writer born in a multiracial society, a writer of Naipaul's sensitivity and social acumen to look down on the meanings of ritual. In his youth, he had been constrained by his family to become a pundit, and his daily performance of the Hindu ritual of puja left an imprint on his sense of cleanliness and purity which resurfaces in almost every novel. It seems that this negative appraisal of ritual is reserved only for Shia rituals, and the reason for this is that they are perceived as bloody and violent.

Yet one cannot help noticing that whereas Naipaul tends to distance himself both from the Hindu and Muslim societies, his rejection of Muslim cultures as violent and inclined to fundamentalism is obliquely connected both to his Hindu ethnic identity and to his (again obliquely acknowledged) identification with Western cultural and political values. Although his prose testifies to the infinite difference of Muslim societies, he is never willing to accept that fundamentalism might be more a historical response to Western colonization than an innate possibility of Islam religions. For this reason many aspects of Islamic cultures are ignored, as for example the co-existence of Hinduism and Islam under the reign of Akbar the Great in India or the Christian-Muslim syncretism in cities such as Baghdad, where Virgin Mary is venerated next to Imam Ali.

5.Relevant/significant Others versus Radical Others

Thus, whereas Hinduism is criticized for its negative influence on Indian society, but valued as a system of thought, Islam embodies the radical other of Western liberal, rational ideal. Instead of a clear separation of the sacred and the secular, Islam is a political religion; its adepts are denied rationality as they are instructed to believe and to obey; because of their blind faith and strong sense of community, they lack the very foundations of individuality and therefore can never establish a democratic society. At the same time, the imperialism of Islam is dangerously similar to that of wealthy Western nations: the reasons behind expansion are the same economic and political interests, even if the effects differ somewhat. For Naipaul, a sharp critic of Western imperialism, there is always the underlying assumption of Western superiority: thus, even if in the countries affected by colonialism the state and its institutions have been indelibly marred, this doesn't alter Naipaul's conviction that civilization, rationality and democracy (all western inventions) are still preferable to barbarity, blind faith and despotism. We tread a very fine line with Naipaul here, and his identifications are not always easily made. In spite of his often scathing criticism of Western colonial empires, his values are the classical liberal ones: culture and civility, rationality, democracy. This has engendered confusion: typically, Naipaul has been misunderstood in two

ways: he was either criticized for consorting with the enemy or for being too arrogant in rejecting the West while embracing its values. But if he had been a European and written the same pieces, he would have probably been hailed as a revolutionary writer with sensitivity to issues of social justice- which is exactly what he is. Everybody expected him to stand for the values of his own culture- according to Western multicultural politics. But when he wrote, there was no such thing- he was among the first to pave the way for a common Caribbean culture, forged by subsequent generations. To make reference to one meaning of the word "culture", he was the one whose task was to plough and weed a waste land before others turned it into a fertile spot.

However, it would be a mistake to suppose that Naipaul's identification with the values of Western civilization is complete or exclusive; he takes his obsession with purity from Hinduism (the fear of pollution), and he develops an interest in history and archives in parallel with his efforts of unearthing the Caribbean past. He never identifies with social or racial groups: that's why he insists he is deracinated. Identity theory mainly works with social and cultural identities, and as Naipaul outwardly rejects any sense of identification with a cultural or racial group, the problems of placing him have challenged and intrigued many scholars.

Naipaul's traveling fiction reveals a profound interest in colonial and postcolonial cultures. This interest is usually triggered by the necessity to identify with cultural or social groups. Hindus and Muslims were an important part of his native community in Trinidad, and relations with these groups were established early. Hindus act as relevant others and Muslims are identified as the radical others of Western civilization. While denying any identification with Muslims, Naipaul places himself at an equal distance from both Western and Hindu civilizations, whose values he is at pains to emphasize when criticizing Muslim "societies of believers". Hindu pluralism and toleration of diversity, Western separation between the sacred and secular are actively supported by Naipaul as beneficial policies. It is obvious that identifications with social or cultural groups are not crucial for his sense of selfhood. What is/are then his salient identity/identities? I suspect that the writer identity plays this central part. It is the main identity consciously taken on by Naipaul, which serves as an organizer for his relations with cultural and social groups. Fawzia Mustafa notes that Naipaul's career follows the pattern of the 19th century *bildungsroman* and is centered upon his "childhood desire for 'a romantic career…as a writer' "(8) Naipaul himself admits that the desire to become a writer is what prompted him to go to London: "You will understand, then, how important it was to me to know when I was young that I could make this journey from the margin to the center, from Trinidad to London. The ambition to be a writer assumed that this was possible. So, in fact, I was taking it for granted, in spite of my ancestry and Trinidad background, that with another, equally important part of myself, I was part of a larger civilization." (*Our Universal Civilization* www.nybooks.com) Furthermore, in the essay "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817" Homi Bhabha notices that Naipaul's engagement with the history of the Thirld World is mainly aesthetic- informed by values such as "civility" and "the autonomy of art":

It is to preserve the peculiar sensibility of what he understands as a tradition of civility that Naipaul "translates" Conrad, from Africa to the Caribbean, in order to transform the despair of postcolonial history into an appeal for the autonomy of art (4)

Thus the ideal of the writer as an objective judge of situations, the individual personality both mixing and staying away from the crowds creates the narrator of both *An Area of Darkness* and *Among the Believers: An Islamic Journey*.

6.Conclusion

The question of how to assess Naipaul's identity as a writer is a crucial one for the understanding of his writing, or so goes the argument in postcolonial theory, preoccupied with giving voice to the subaltern and oppressed classes and deconstructing hegemonic discourses of power. But what if the kind of social and cultural identity on which postcolonial studies are premised is rejected by Naipaul? The answer was to place him in the category of diaspora or exile studies (Stuart Hall 492). Diaspora writers and intellectuals, Hall argues, share a condition of displacement and deracination, as their identity cannot be rooted either in the home or the host society. Whereas this definition holds true for Naipaul as well as a host of other contemporary writers and intellectuals, it does not provide enough relevance for an in-depth analysis of Naipaul. He is an extremely idiosyncratic and often deceptive writer. By carefully studying his prose, one can find criticisms of European imperialism, Muslim fundamentalism and feudalism, Indian inefficiency and backwardness, Trinidadian futility and mediocrity. He is a sharp observer and interpreter of the false spirit of revolutions, a good diagnostician of colonial diseases, a fine analyst of almost any type of society. He focuses especially on those societies that undergo some sort of transition, either from a state-based to a market based economy, or from one kind of rule to another and he developed the bulk of his work in a period in which most colonies had just acquired independence and were working on developing democracy, while the dominant countries were slowly heading for a neo-liberal and global policy due to the economic fall at the end of the sixties. In conclusion, it seems unproductive to tie Naipaul to any narrow identification with ethnic or national communities, as he refuses ascriptions. On the other hand, his strong sense of his writer identity, which is understood in terms of journalistic objectivity and an existential search for truth, is what prompts him to undertake a thorough criticism of the societies he visits or lives in, but only as a traveler- perpetually puzzled by the "enigma of arrival".

Works Cited

Ashcroft, Bill. *Key Concepts in Postcolonial Studies*, London and New York: Routledge, 1998

Bhabha, Homi. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817", *"Race", Writing and Difference*.Henri Louis Gates Jr.(ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1985

Bowell, Tracy and Gary Kemp. *Critical Thinking. A Concise Guide*. London and New York: Routledge, 2005

Girard, Rene. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1966

Hall, Suart. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Dave Morley ed. London and New York: Routledge, 1996

Mustafa, Fawzia. *V.S.Naipaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Naipaul, V.S. *Among the Believers. An Islamic Journey*, New York: Vintage, 1982

---. *An Area of Darkness*, London: Picador, 1995

---."Our Universal Civilization". 30 October 1990. www.manhattan-institute.org. 19 October 2014 http://www.manhattan-institute.org/html/wl1990.htm

Sullivan, Henri Stack (ed.) *The Interpersonal Theory of Psychiatry*. Norton: New York, 1953

CULTURAL ASSOCIATIONS FROM TIMISOARA DURING THE END OF XIXTH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY. SOCIAL IMPLICATIONS

Alin Cristian SCRIDON
West University of Timişoara

Abstract: Cultural actions were plenty in numbers and of good quality during the 1867-1918 period. They were organized by Gatherings and Associations of tens maybe sometimes hundreds of people with cultural concerns. From the middle of the XIXth century they will imprint a mass character to the cultural act, through the orientation or allurement to large social categories. The will have a special significance in pinpointing the cultural movement of Timisoara and the continuity of a distinct cultural profile. The living proof is inserted in the Order of organization of different Reunions and Associations (Romanian, german, Hungarian, etc.) housed by the National archive of county department – Timisoara.

Keywords: Timisoara, Cultural associations, National archive, Theology, Talmud.

Acţiunile cu caracter cultural au fost foarte numeroase în perioada 1867-1918 şi de bună calitate. Au fost organizate de Asociaţii şi Reuniuni, care cuprindeau zeci, poate uneori sute de persoane cu preocupări culturale. De la mijlocul veacului al XIX-lea, ele vor imprima actului cultural un caracter de masă, prin atragerea sau orientarea spre largi categorii sociale. Vor avea o însemnătate deosebită în afirmarea mişcării culturale timişorene şi în conturarea unui profil distinct al fenomenului cultural din Timişoara. Dovada vie a fenomenului este inserat în *Statutele de organizare* a diferitelor Asociaţii şi Reuniuni (române, germane, maghiare etc), găzduite de *Direcţia Judeţeană a Arhivei Naţionale – Timişoara*.

a) Societatea pentru promovarea literaturii maghiare – Arany János (de limbă maghiară)

Un rol important în viaţa literară maghiară la începutul secolului al XX-lea în oraşul Timişoara l-a avut importanta societate „Arany Janos”[1]. Înfiinţarea societăţii a fost precedată de numeroase demersuri făcute în acest sens[2]. Intenţia fondării unei societăţi beletristice care să coaguleze în jurul ei activitatea literară din comitatul Timiş, apare ca o firească „necesitate a unei idei nutrită demult, pusă în slujba îngrijirii şi a servirii literaturii naţionale”[3], afirma primarul oraşului, dr. Telbisz Károly cu ocazia ceremoniei de deschidere a societăţii din 10 ianuarie 1904. Această idee nu este nouă, existând numeroase demersuri şi apeluri anterioare întreprinse de intelectualitatea maghiară timişoreană. Redactorul Áldor Imre – un critic literar – abordează această temă pentru prima oară la sfârşitul anilor 1870 în ziarul *Délmagyarországi*. Este urmat de Czirbusz Géza – cadru didactic la Universitatea din Budapesta şi Mártonffy Márton (inspector şcolar).

[1] Direcţia Judeţeană a Arhivei Naţionale – Timiş (în contin. D.J.A.N.T.), Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 24/1903, f. 1.
[2] *Ibidem*.
[3] Telbisz Károly, *Dr. Telbisz Károly 25 évi polgármesteri müködése alatt elmondott beszédei*, Editura Uhrmann Henrik, Timişoara, 1910, p. 233.

Az
„Arany János-Társaság" alapszabályai.
1.§.
A társaság címe, pecsétje és székhelye.
a.) A társaság címe: Arany János Társaság.
b.) Pecsétje: Turul madár, szájában szerkeszonával. A kép körül e szavak olvashatók: Arany János-Társaság — 1903.
c.) Székhelye: Temesvár.
2.§.
A társaság célja és eszközei.
A magyar irodalom fejlesztése és ápolása a délvidéken. E célból:
a.) irodalmi és esztetikai felolvasásokat tart;
b.) irodalmi ünnepélyeket rendez;
c.) kiadja a délmagyarországi írók jelesebb irodalmi, vagy esztetikai termékeit;
d.) esetleg szépirodalmi, művészeti és esztetikai körlevelet ad ki;
Felülbélyegzés 1903 TEMESVAR SZ. K. VÁROS TANÁCSA.

***Prevederi cuprinse în prima pagină a Societăţii**

În urma îndemnurilor inspectorului şcolar al comitatului de Hunedoara, Dénes Karoly, publicate în *Délmagyarországi Kőzlöny* în 1902 – 1903, dr. Szentklárai Jenő şi Szabolcska Mihály (unul dintre cei mai apreciaţi scriitori moderni din Ungaria), membrii distinşi ai Academiei Maghiare din Budapesta înfiinţează societatea în octombrie 1903[4]. Cu ocazia congresului de înfiinţare se sublinează dorinţa de a transforma Timişoara într-un centru dedicat literaturii maghiare şi şi cultivării ideilor naţionale în spiritual operelor lui Arany János.[5] Societatea ia fiinţă cu 40 membrii activi, preşedinte fiind ales dr. Szentklárai Jenő (din 1909 devine preşedinte onorific), funcţia de vicepreşedinte revenindu-i lui Szabolcska Mihály (cel care preia preşedenţia societăţii în 1909), iar cea de prim-secretar lui Dénes Karoly, secretar - Mészáros Jenő, casier – Bellai József. Începând cu 11 februarie debutează cursurile literare. Statutele au fost aprobate în data de 15 octombrie 1903 şi definesc principiile de organizare[6].

Membrii societăţii au fost şi personalităţi de prestigiu din viaţa culturală, ştiinţifică şi politică a vieţii Timişoarei şi Ungariei care au imprimat un anumit caracter elitist Reuniunii, dar şi o orientare spre actul cultural autentic, valoros[7].

[4] D.J.A.N.T., Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 24/1903, f. 4.
[5] Borovszky Samu, *Temes vármegye monografiája*, Budapesta, 1911, p. 208.
[6] D.J.A.N.T., *Timişoara, Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 24/1903, f. 4-5.
[7] I. Munteanu, Rodica Munteanu, *Timişoara. Monografie*, Editura Mirton, Timişoara, 2002, p. 426.

***Semnăturile şi ştampilele ministerului de resort şi a noii conduceri a Societăţii (1909)**

Printre membrii onorifici s-au numărat: Appony Albert (grof), Mikszáth Kálmán, Berczik Árpád, dr. Herczeg Ferenc, Mólnar Viktór, dr. Ortvay Tivadar, dr. Telbisz Károly ş.a.m.d.

Din prevederile statutare reiese că scopurile asociaţiei erau „promovarea şi îngrijirea literaturii maghiare în Ungaria de Sud prin următoarele măsuri: organizarea de conferinţe literare şi estetice, organizarea de festivităţi literare, publicarea operelor sau lucrărilor ale celor mai de seamă scriitori din Ungaria de Sud, publicarea unui organ de presă pe teme beletristice, culturale şi estetice, menţinerea relaţiilor cu alte organizaţii de acelaşi tip (art. 1).[8]

Activitatea concretă a societăţii se rezuma la propagarea şi cultivarea cultului lui Arany János; popularizarea şi prezentarea permanentă a operelor sale unui public cât mai larg. Pe lângă acestea, societatea îşi propunea şi promovarea şi revigorarea beletristicii, gramaticii, istoriei literare, criticii literare şi articolelor de specialitate.[9] Se dorea ca societatea să aibe o activitate literară permanentă, de aceea se publicau expunerile şi lecturile citite cu ocazia seratelor literare sau publicarea lucrărilor altor scriitori din Ungaria de Sud (art. 3). Publicaţia anuală se va intitula *„Az Arany János Társaság Könyvei"* (cărţile societăţii Arany János).

Societatea *Arany János* avea şi alte activităţi[10]: publicarea de concursuri; organizarea de expoziţii artistice; premierea, după posibilităţi a lucrărilor cele mai bune etc.

În ceea ce priveşte alegerea noilor membrii, aceasta se făcea pe baza a cel puţin două propuneri ale membrilor permanenţi. Noii membrii îşi ocupau locul după ce îşi citeau lucrările în faţa auditoriului (art. 4).

Ştampila societăţii era compusă din pasărea turul, care ţine în cioc o coroană de lauri, cu inscripţia *„ Arany János Tarsasag 1903"* . Societatea îşi avea sediul în Timişoara[11].

Societatea *Arany János* avea în componenţa sa membrii de onoare, fondatori, membrii ordinari şi membrii simpatizanţi. Membrii onorifici puteau deveni persoanele care aveau merite deosebite în literatură şi erau propuşi de cel puţin doi membrii ordinari. Cetăţenii străini puteau deveni membrii onorifici doar în cazul în care au obţinut merite deosebite în

[8] D.J.A.N.T., Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 24/1903, f. 3.
[9] Şt. Pascu, I. Zahiu, A. Ţintă, *Timişoara 700. Pagini din trecut şi de azi*, Timişoara, 1969, p. 153.
[10] D.J.A.N.T., Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 24/1903, f. 3.
[11] *Ibidem*, f. 7.

propagarea estetică a literaturii maghiare, însă cu acordul Ministerului de Interne (art. 6). Membrii fondatori plăteau suma de 200 de coroane în contul asociaţiei, sumă ce putea fi achitată în rate de 40 de coroane. Membrii ordinari puteau fi toţi cei care aveau activitate estetică şi literară atât în Timişoara, cât şi în provincie (art. 6). În cazul în care rămâneau locuri vacante, se alegeau noi membrii, iar pentru aceasta era nevoie de propunerea scrisă a unui membru permanent şi votul majorităţii absolute. Membrii simpatizanţi plăteau suma de 5 coroane annual.

În ceea ce priveşte alegerile, se proceda astfel: se trimitea o circulară tuturor membrilor, în care sunt îndemnaţi de preşedenţie să propună noi candidaţi. Noii membrii erau obligaţi să-şi confirme locul în decursul unui an, cu ocazia investirii ei urmând să-şi citească una din lucrările sau dizertaţiile literare, care urmează să fie publicate în revista societăţii.

La articolul 9 – sunt incluse precizări privind conducerea societăţii. Aceasta era compusă din următoarele funcţii[12]: preşedinte; vicepreşedinte; secretar; trezorier; bibliotecar; jurist. Mandatul lor dura trei ani, fiind aleşi doar pe baza votului absolut.

Statutele menţionau existenţa unei *Comisii critice*. În afara preşedintelui, mai cuprindea trei membrii. Aceştia erau aleşi din rândul membrilor sau din rândul criticilor literari. Ea era responsabilă de menţinerea nivelului înalt al publicaţiilor şi totodată de analizarea lucrărilor literare.

Alte prevederi stabileau diferite criterii privind activitatea. *Conferinţele literare* de pildă se ţineau în fiecare lună, în afară de lunile iulie, august şi septembrie, şi erau deschise publicului.

Referitor la condiţiile de organizare a unor concursuri literare (art. 13), societatea stabilea temele de concurs cu ocazia şedinţelor plenare. Aceste teme erau redactate în urma propunerilor făcute de preşedintele asociaţiei şi de comisia critică. Aceste teme erau formulate în aşa fel încât cel puţin una dintre ele să se refere la activitatea literară a lui Arany János. Lucrările de concurs reprezentau proprietatea asociaţiei şi se păstrau la arhivele asociaţiei (art. 16).

Deschiderea cursurilor literare a fost surprinsă în ziarele locale *Délmagyarországi Közlöny*[13] şi *Havi Közlöny*[14]. Importanţa acestui eveniment marcant a fost subliniat în cuvântul de deschidere de către dr. Szentklárai Jenő, preşedintele Asociaţiei şi de Szabolcska Mihály în calitate de vicepreşedinte.

În anul 1909, în ziua de 9 martie, este surprinsă una dintre activităile Asociaţiei de către organul de presă timişorean *Délmagyarországi Közlöny*[15]:

- O *Serată literară*[16] organizată de **Societatea pentru promovarea literaturii maghiare – Arany János**. Manifestarea a fost găzduită de sala festivă a şcolii confesionale maghiare din Timişoara-Iosefin. O parte din încasări urmând a fi donate comunei bisericeşti pentru *arangiamentul intern al bisericii romano-catolice.*

b) Asociaţia pentru promovarea artei teatrale maghiare din Timişoara (de limbă maghiară)

Asociaţia pentru promovarea artei teatrale maghiare din Timişoara fiinţează în anul 1890. Teatrul, alături de celelalte manifestări culturale, erau mijloacele cele mai prielnice pentru a susţine consolidarea stăpânirii maghiare. Se poate uşor observa că majoritatea Statutelor sunt a unor Asociaţii de limbă maghiară, cu toate că aşa cum reiese din statistici

[12] *Ibidem*, f. 9.
[13] Vezi *Délmagyarországi Közlöny*, Timişoara, 1904.
[14] Vezi *Havi Közlöny*, Timişoara, 1904.
[15] Vezi *Délmagyarországi Közlöny*, Timişoara, 1909.
[16] *Ibidem*, 1909, nr. 10, p. 6.

maghiarii nu aveau un procent dominant în Banatul istoric. Se poate aprecia că unele Asociaţii pentru promovarea limbii maghiare puteau avea şi susţinere financiară de la stat. Aprecierea noastră se întemeiază pe anumite atitudini ale guvernului dominat de a marginaliza ideea de românism.[17]

La rubrica „ştiri" a cotidianului *Temesvari Szinpad*[18] găsim informaţia că „Asociaţia pentru promovarea artei teatrale maghiare din Timişoara" organizează un spectacol cu reprezentare teatrală în Fabricul Timişorii. Este prezentat şi programul[19]. După spectacol era programată *Adunarea generală a Asociaţiei* din Timişoara care a avut loc în data de 2 martie 1902 – ne spune rubrica amintită – în localul reuniunii din Fabric. Printre obiectivele întâlnirii: raportul despre starea reuniunii pe anul care trecuse – 1901; raportul bibliotecarului; raportul casierului; stabilirea bugetului şi a taxelor membrilor ş. a. m. d .

Asociaţia şi-a propus urmărirea următoarelor scopuri: promovarea şi generalizarea artei teatrale maghiare la Timişoara; sprijinirea morală şi materială a ansamblelor maghiare de teatru care satisfac pretenţiile auditoriului maghiar; trezirea interesului cetăţenilor nevorbitori de limbă maghiară faţă de teatrul maghiar; analizarea lucrărilor trimise în urma anunţării temelor de concurs către asociaţie.[20]

c) Asociaţia pentru promovarea limbii maghiare (de limbă maghiară)

Aşa cum suntem anunţaţi din titlu, principalul scop al asociaţiei era promovarea limbii maghiare[21]. Anul fiinţări este 1882. Începând cu acest an se organizau cursuri de limbă şi literatură maghiară atât pentru adulţi cât şi pentru copii. Se prevedea ajutorarea şcolilor maghiare, cât şi a grădiniţelor şi premierea acelor elevi care au merite deosebite în însuşirea limbii maghiare, ajutorarea elevilor săraci cu manuale maghiare etc.[22]

Organizararea cursurilor este detaliată în unele ziare timişorene, care ne îndemnau a studia limba şi literaura maghiară. Unul dintre aceste ziare este *Délmagyarországi Közlöny*[23], care precizează că toţi banii colectaţi vor fi alocaţi achiziţionării de cărţi în limba maghiară.

---

[17] În lucrarea regretatului mitropolit Antonie Plămădeală, *Lupta împotriva deznaţionalizării românilor din Transilvania în timpul dualismului austro-ungar. În vremea lui Miron Romanul 1874-1898, după acte, documente şi corespondenţe*, apărută la Sibiu în anul 1986, ne-a atras atenţia scrisorile adresate de Miron Romanul (pe atunci mitropolit la Sibiu) nu numai Împăratului ci şi Ministrului Cultelor şi Instrucţiunii Publice, Trefort Agoston, solicitând remuneraţia pe care o avuse mitropolitul Andrei Şaguna în cuantum de 12.000 de florini (p. 34-44) şi „promisă" arhiepiscopului Sibiului oricare ar fi fost el. Ei bine, Miron Romanul nu a prea primit fonduri din partea stăpânirii şi era obligat să trăiască *aşa cum poate*. El era nemulţumit că celelalte culte aveau bani nu numai pentru cele necesare ci îşi permiteau financiar şi „luxul" de a organiza diferite manifestări culturale şi de promovare a Bisericii. Trebuie menţionat faptul că numărul credincioşilor români ortodocşi erau net superior, excluzând ideea că, „colegii" ierarhi ai mitropolitului Miron Romanul desfăşurau toate acele manifestări din fondurile proprii. Erau bine susţinuţi financiar. Această încercare de marginalizare a ortodocşilor a fost în cele din urmă în detrimentiul stăpânirii. Circulara cu numărul 2362 din 10/22 aprilie 1896 dată de mitropolitul Miron cu prilejul *sărbătoririi mileniului sosirii ungurilor în Panonia şi în Transilvania,* document de atitudine românească, ierarhul ortodox, spre deosebire de ceilalţi, este vădit împotriva acestor manifestări, subliniind că poate participa orcine, *nu însă ca reprezentanţi ai Bisericii noastre* (s.n.). Circulara a produs „valuri", fiind subiect de discuţie între Maiestatea Sa ´şi mitropolitul Greco-catolic, Victor Mihalyi (p. 153-162).

[18] Vezi *Temesvari Szinpad*, Timişoara, 1901.

[19] *Ibidem*, IX, 1902, p. 3.

[20] D.J.A.N.T., Timişoara*, Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 1/1890, f. 1.

[21] *Ibidem*, Dosar 17/1882, f. 1.

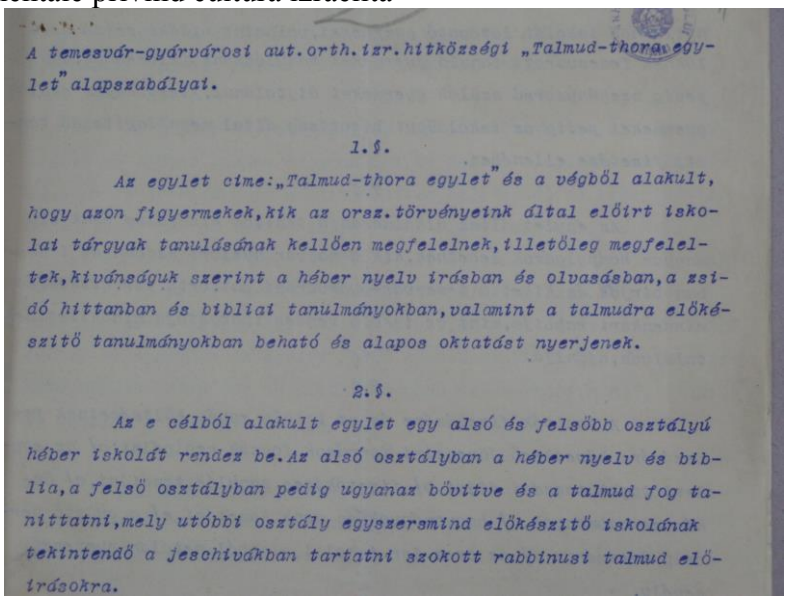
[22] *Ibidem*.

[23] *Délmagyarországi Közlöny*, Timişoara, 1900, nr. 4, p. 2.

Toate manualele cumpărate cu acest prilej vor fi distribuite elevilor cu situaţie materială dificilă.

d) Asociaţia Talmud - Thora a comunităţii izraelite ortodoxe autonome din Timişoara – Fabric (izraelită)

Asociaţia Talmud – Thora avea scopul de a pregătii băieţi de origine izraelită (cei care au obţinut rezultate bune în materiile predate în şcoală) în citirea limbii ebraice, a religiei mozaice, în studiile biblice, precum şi în studiile pregătitoare ale Talmudului. Obiectivul urmărit era dobândirea de cunoştinţe şi formarea unui ansamblu de idei pătrunzătoare şi fundamentale privind cultura izraelită[24]



A temesvár-gyárvárosi aut.orth.izr.hitközségi „Talmud-thora egylet" alapszabályai.

1.§.

Az egylet cime:„Talmud-thora egylet" és a végből alakult, hogy azon figyermekek,kik az orsz.törvényeink által előirt iskolai tárgyak tanulásának kellően megfelelnek,illetőleg megfeleltek,kivánságuk szerint a héber nyelv irásban és olvasásban,a zsidó hittanban és bibliai tanulmányokban,valamint a talmudra előkészitő tanulmányokban beható és alapos oktatást nyerjenek.

2.§.

Az e célból alakult egylet egy alsó és felsőbb osztályú héber iskolát rendez be.Az alsó osztályban a héber nyelv és biblia,a felső osztályban pedig ugyanaz bővitve és a talmud fog tanittatni,mely utóbbi osztály egyszersmind előkészitő iskolának tekintendő a jeschivákban tartatni szokott rabbinusi talmud előirásokra.

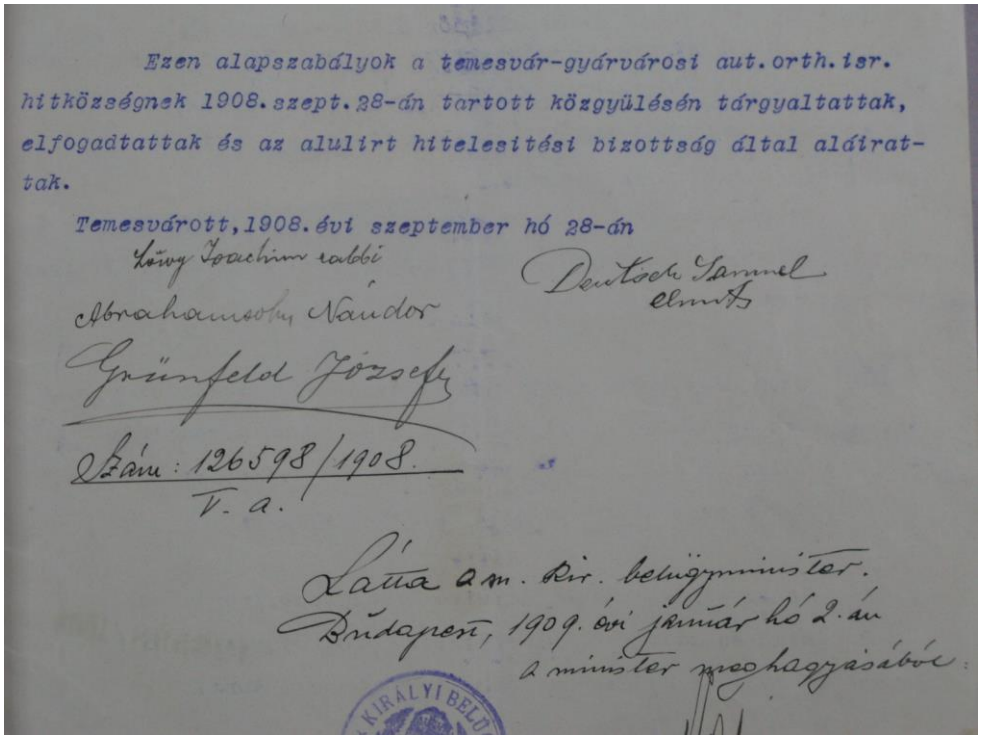
***Prevederi cuprinse în prima pagină a Societăţii**

În statutele Asociaţiei, aprobate în data de 28 septembrie 1908, figurează următoarele prevederi (art. 3)[25]: să se organizeze şcoli evreieşti primare şi gimnaziale. În şcoala primară urmând a se preda limba ebraică şi biblia, iar la gimnaziu aceleaşi materii dar în mod mai complex,precum şi talmudul. Gimnaziul era considerat totodată şi şcoală pregătitoare necesară pentru cunoştinţele preliminare ale legilor rabinice predate în jeschive; cursurile organizate de Asociaţie în şcolile Talmud – Thora trebuiau structurate cu deosebită atenţie în privinţa programei şcolare, pentru ca elevii să poată satisface pretenţiile din şcolile de stat, comunale sau confesionale pe care le frecventează; nu se predau materii laice (conform dispoziţiei 20521 alministerului regal maghiar de interne din anul 1877), iar elevii sub 15 ani sunt obligaţi să frecventeze cursurile obligatorii ale şcolilor de stat; se poate înscrie în această formă de activitate orice elev de origine ebraică şi apartenent al oricărei nuanţe a religiei mozaice cu condiţia de a frecventa cursurile unei şcoli de stat, precum şi copiii din provincie. În cazul în care părinţii acestora nu beneficiază de o stare materială bună, erau scutiţi de plata taxelor de înscriere. În cazul familiilor cu posibilităţi finaciare aceaştia plăteau taxa stabilită de comisia şcolii.

Asociaţia accepta ca membru orice evreu care atesta un caracter ireproşabil[26]. Cei care plăteau suma de 100 de coroane erau automat consideraţi ca şi membrii fondatori, sumele acestea urmând a fi vărsate în *case de dobândă* sau investite în immobile. De asemenea,

[24] D.J.A.N.T., Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 17/1908, f. 1.
[25] *Ibidem*, f. 2.
[26] *Ibidem*, f. 3-4.

numele membrilor de excepţie era imortalizat pe plăcuţele commemorative din instituţie,iar la comemorarea decesului se ţineau ceremonii de rugăciuni pentru mântuirea sa. Funcţia preşedintelui onorific o ocupa permanent rabinul comunităţii autonome izraelite ortodoxe din Timişoara – Fabric (la acea dată Lévy Joáchim), preşedinte executiv fiind numit Deutsch Sámuel.


Ezen alapszabályok a temesvár-gyárvárosi aut. orth. isr. hitközségnek 1908. szept. 28-án tartott közgyülésén tárgyaltattak, elfogadtattak és az alulirt hitelesitési bizottság által aláirattak.

Temesvárott, 1908. évi szeptember hó 28-án

Lévy Joachim rabbi

Deutsch Sámuel elnök

Abrahamsohn Nándor

Grünfeld József

Szám: 126598/1908. V. a.

Lássa a m. kir. belügyminister.

Budapest, 1909. évi január hó 2-án

a miniszter megbizásából:

***Semnăturile şi ştampilele ministerului de resort şi a preşedinţilor Asociaţiei la aprobarea acesteia la 28 septembrie 1908 (Lévy Joáchim – preşedinte onorific; preşedinte executiv Deutsch Sámuel)**

e) Societatea de cultură şi lectură, Timişoara – Iosefin (cu caracter multinaţional)

Înfiinţată la 19 ianuarie 1878. Conform prevederilor statutare, scopul societăţii era de *„a promova relaţiile culturale dintre persoanele care se străduiau să se perfecţioneze fără deosebire de naţionalitate sau confesiune”* (art. 2)[27]. Statutele prevedeau măsuri concrete prin care se urmărea atingerea acestui scop:

- impulsionarea membrilor spre progresul cultural;
- ridicarea nivelului de pregătire în domeniul propriu de muncă;
- oferirea de ajutor pe plan material;

Ca forme de activitate asociaţia urmărea înfiinţarea unei biblioteci; organizarea unor cursuri şi serate de lectură de mare popularitate, instruirea membrilor de către specialişti din diferite domenii de activitate[28].

Statutul stipula drepturile dar şi obligaţiile membrilor Asociaţiei, între care menţionăm[29]:

- propunerea de teme şi direcţii de urmat şi dezbaterea lor în cadrul şedinţelor;
- participarea la cursuri;

[27] D.J.A.N.T., Timişoara, *Fond Primăria Oraşului Timişoara*, Dosar 2/1878, f. 1.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*, f. 2.

- folosirea în mod activ a bibliotecii;
- să fie de cel puţin un an membru;
- să plătească cotizaţia.

Începând cu 16 ianuarie 1899 preşedinte al Asociaţiei este ales primarul Telbisz Károly[30]. Acesta îşi afirmă recunoştinţa pentru munca depusă în cei 20 de ani de activitate, de către membrii Asociaţiei, asigurându-i totodată că se va strădui pentru a dezvolta o muncă cât mai constructivă.

Activitatea *Societatăţii de cultură şi lectură, Timişoara – Iosefin*, coordonată de primarul oraşului, Telbisz Károly, a fost dezbătută în cotidianul *Controla*, sub titlul „O seară plăcută". Ziarul aminteşte de „Serata de lectură organizată de Societate". La acest eveniment a participat şi Dr. Maria Putici, soţia protopopului Timişoarei care „şi-a dat toate silinţele ca petrecerea să reuşească pe deplin". Suma de 600 coroane încasată cu acest prilej sunt destinaţi copiilor săraci.[31]

Reuniunile culturale prezentate au promovat tradiţiile şi obiceiurile atât de bogate şi diversificate din Banatul istoric. Activitatea lor a fost importantă, având o contribuţie esenţială la păstrarea datinilor şi comorilor culturale, reflectate în fiecare etnie din Timişoara. Prin intermediul *Societăţilor de cultură*, timişoreanul a fost obişnuit să scrie şi să citească, să preţuiască cartea, apoi a fost coordonat să se încadreze într-o muncă disciplinată, îndreptată spre aprecierea valorilor comune. Contribuţia lor a avut un impact semnificativ în adâncirea filonului bogat al al teatrului şi creaţiei literare.

BIBLIOGRAFIE

A. Fonduri arhivistice

Direcţia Judeţeană a Arhivlor Naţioanle Timiş, Timişoara, *Fond Primăria Timişoara* (D.J.A.N.T.);

B. Periodice de la începutul secolului al XX-lea

Controla, Timişoara, 1904;
Délmagyarországi Közlöny, Timişoara, 1900, 1904, 1909;
Havi Közlöny, Timişoara, 1904;
Temesvari Szinpad, Timişoara, 1901, 1902;

C. Lucrări generale

Borovszky, Samu, *Temes vármegye monografiája*, Budapesta, 1911;

Munuteanu, Ioan; Munteanu, Rodica *Timişoara. Monografie*, Editura Mirton, Timişoara, 2002;

Pascu, Ştefan; Zahiu, Ioan; Ţintă, Aurel

[30] *Ibidem*, f. 3.
[31] *Controla*, Timişoara, 1904, nr. 80, p. 2.

Timişoara 700. Pagini din trecut şi de azi, Timişoara, 1969;

Telbisz, Károly,

Dr. Telbisz Károly 25 évi polgármesteri müködése alatt elmondott beszédei, Editura Uhrmann Henrik, Timişoara, 1910;

AMBIGUITY AND INDETERMINATION IN THE NOVEL *WRITTEN ON THE BODY* BY JEANETTE WINTERSON

Monica SIMON
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: This study focuses on the analysis of Jeanette Winterson' novel Written on the body (1992). The complete process of reading the text is under the sign of ambiguity and indeterminacy as a consequence of the use of many postmodern techniques. Thus, identity is created while deconstructing the binary opposition male/female by suspending the narrator's gender who can be considered both a he or a she. Winterson includes in her writing a world of possibilities where the traditional stories are rewritten and reinterpreted in a postmodern manner. Transgressing the limits between genders, testing the limits of language and fictionality along with the use of irony, literary allusions and self-reflexivity are proofs of the text inclusion in the postmodern aesthetics.

Keywords: gender, fictionality, postmodernism, identity, body

Jeanette Winterson este un nume important al literaturii britanice contemporane care apare adesea alături de alte nume remarcabile ale stiliştilor postmoderni britanici precum Martin Amis, Angela Carter, Salman Rushdie. Debutul său în literatură prin intermediul romanului *Portocalele nu sunt singurele fructe* (1984) o înscriu incontestabil pe lista autorilor a căror scriitură este de tip postmodern. Opera ei reflectă multe dintre caracteristicile teoriilor postmoderne prin constanta explorare a ambiguităţii realităţii obiective, prin testarea limitelor ficţionalităţii, prin gradul ridicat de auto-reflexivitate, prin pastişa şi intertextualitatea prezente în romanele sale.

Mai mult decât atât, romanele sale se constituie în veritabile manifeste ale feminismului prin includerea problematicii genului şi sexualităţii, prin interogarea şi deconstruirea opoziţiilor binare. Romanele sale devin experimente ale limitelor categoriei de gen, ale depăşirii acestor limite prin suprimarea a chiar acestei categorii.

Romanul *Scris pe trup,* al cincilea roman al scriitoarei Jeanette Winterson, o naraţiune la persoana întâi despre dragostea găsită şi pierdută, continuă într-un mod uimitor romanele anterioare, *Pasiunea* şi *Sexul cireşilor*. Povestea unei iubiri este una stereotipică ce urmează un tipar clasic deja bine cunoscut, însă ceea ce este şocant este tocmai faptul că naratorul este lipsit de nume, context social şi chiar identitate sexuală. Este imposibil de trasat coordonatele sale esenţiale precum şi apartenenţa la vreuna dintre categoriile de gen, identificarea sexualităţii şi în consecinţă natura heterosexuală sau homosexuală a relaţiei de iubire.

Pe parcursul romanului, printre interminabile digresiuni, se poate stabili faptul că naratorul, un el sau o ea, trecând prin diferite poveşti de iubire cu persoane atât de sex masculin cât şi de sex feminin, reuşeşte într-un final să îşi găsească marea dragoste în persoana lui Louise, o femeie căsătorită. O dată diagnosticată cu leucemie, naratorul este constrâns să renunţe la ea în favoarea soţului, un medic care ar putea-o ajuta în tratarea bolii de care suferă. Scenariul iubirii este unul tradiţional, aminteşte cu uşurinţă de povestea de dragoste a lui Erich Seagal din emoţionantul *Love Story*.

Rescrierea scenariului iubirii se face într-o manieră postmodernă tocmai prin lipsa de nume şi de gen a naratorului. Astfel romanul devine unul experimental prin eliberarea iubirii din chingile heterosexualităţii şi prin transgresarea limitelor genului. Jeanette Winterson

reuşeşte să creeze în cadrul romanului un spaţiu al posibilităţilor mai degrabă decât unul al contradicţiilor prin libertatea ce planează în jurul genului naratorului. Astfel genurile par a fi reconciliate, graniţele categoriilor de gen sunt estompate iar diferenţele între genuri mai puţin vizibile şi mai puţin clare.

Experienţa iubirii resimţite la cote înalte ale tragismului a aparţinut de-a lungul istoriei îndelungate naturii feminine. Secole întregi au creat stereotipuri ale femeii iar „viziunile tradiţionale despre femeie ca fiinţă excesivă şi fără simţul măsurii, precum şi ideologiile moderne ce refuză să aprecieze femeia ca pe o fiinţă autonomă, trăind pentru şi prin ea însăşi, au contribuit la împletirea strânsă a identităţii feminine cu vocaţia iubirii”[1]. Debutând în jurul anilor 60, feminismul şi-a îndreptat eforturile înspre abolirea acestei imagini ale femeii asociate în permanenţă cu iubirea ca mod de existenţă şi cu predispoziţia sa la pasiune. Se asistă astfel la un fenomen al deconstrucţiei iubirii prin care se denunţă modul de percepţie a femeii ca fiind subordonată sentimentului dragostei şi pasiunii. Acest lucru l-a determinat pe Barthes să constate existenţa unei noi obscenităţi contemporane şi anume cea a sentimentalismului[2].

Cu siguranţă că această revoluţie a avut consecinţele sale de netăgăduit, iar în câteva decenii femeile şi-au câştigat o multitudine de drepturi şi au reuşit să modifice moştenirea istorică a atâtor secole. Libertatea cucerită atât la nivel profesional, social şi mental au condus către reducerea diferenţelor dintre sexe, la distrugerea stereotipurilor şi la noi definiţii ale masculinităţii şi feminităţii de data aceasta evitându-se criteriile artificiale.

Prin suspendarea genului naratorului, Jeanette Winterson izbuteşte într-o anumită măsură să apropie iniţial diferenţele de gen prin însăşi experienţa iubirii care poate să aparţină deopotrivă şi femeii şi bărbatului. În plus, în cazul naratorului de gen feminin, natura homosexuală a relaţiei dintre cele două ar contribui la depăşirea constrângerilor cuplului tradiţional.

Cele mai multe dintre analizele romanului *Scris pe trup* se focalizează pe interpretarea feministă a acestuia tocmai datorită acestui punct de plecare bazat pe identitatea nenumită a naratorului. Winterson împărtăşeşte teoria lui Judith Butler[3] conform căreia genul nu este determinat biologic, iar identitatea este fluidă şi supusă unui proces continuu de reconfigurare prin intermediul relaţiilor stabilite cu ceilalţi. Prin faptul că atunci când se vorbeşte de narator se foloseşte formula el/ea nu ca făcând parte dintr-o relaţie opoziţională ci ca o formulă prin care se includ ambele se realizează acea apropiere a genului şi sexualităţii atât de mult râvnită de feminism.

Titlul romanului este deosebit de sugestiv prin faptul că trimite la ideea centrală a acestuia şi anume întreaga poveste narată devine o experienţă a construirii de sine. Naratorul autodiegetic se defineşte ca fiind un Lothario neliniştit şi implicat într-o serie de aventuri amoroase cu parteneri de ambele sexe ajungându-se într-un final la evocarea marii poveşti de iubire. Această călătorie îşi găseşte punctul iniţial în concreteţea trupului. Teoriile feminismului şi ale postmodernismului se concentrează pe noua cultură a corpului. Trupul este scos din anonimitate, este detabuizat şi scos de sub tăcere. Întruparea şi trupul sunt noţiuni strâns legate de identitate şi subiectivitate. Trupul este receptacolul experienţei, al interrelaţiilor cu ceilalţi, fiecare lăsându-şi amprenta fizică înscrisă pe trup. Braidotti[4] consideră trupul ca fiind punctul în care se suprapune simbolicul, fizicul şi sociologicul şi

[1] Gilles Lipovetsky, *A treia femeie*, Ed. Univers, Bucureşti, 2000, trad. Radu Sergiu Ruba şi Manuela Vrabie, p. 15

[2] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 207-211

[3] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990

[4] Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994

căruia îi conferă o anumită materialitate dotată cu memorie. Astfel trupul este într-o continuă modificare datorită multiplicităţii experienţei.

Psihanaliza freudiană cu accentul pe forţa sexualităţii este un punct central al mutaţiilor produse în cadrul epocii postmoderne. Însă modificările par să ţină şi de domeniul mentalităţii. Odată cu celebra „moarte a lui Dumnezeu" se face trecerea de la transcendenţă la imanenţă care dublată de apariţia alterităţii creează contextul pentru emergenţa corpului şi o mitologie a corporeismului. Celălalt este descoperit ca trup, ca şi corp şi asistăm la „o inocentare a corpului şi o condamnare a conştiinţei castratoare şi represive, a sufletului dominator"[5]. Principiul organizator este cel hedonist îndreptat spre plăcere, spre o cultură a corpului şi spre satisfacerea nevoilor trupeşti, prevalente celor sufleteşti.

Recenta cultură a corporeismului conduce inevitabil la stabilirea unui nou raport corp-comunicare. Corpul, înlocuitorul sufletului, are capacitatea de a emite şi recepta mesaje, de a comunica , „acum, când avem un codaj corporal, textul este erotismul, sexualitatea, iar subtextul este comunicarea corporală"[6]. Accentul se mută dinspre cunoaştere înspre recunoaştere implicând totodată şi alteritatea prin afirmarea în acelaşi timp a diferenţei şi a identităţii care facilitează comunicarea.

Romanul nu dezvăluie elemente ale descrierii corpului naratorului, corpul poate aparţine oricărei categorii de gen sau cultură, însă trupul este cel care înregistrează modificările spirituale. Tragismul poveştii de iubire se înscrie în primul rând pe trup, lăsând urme fizice asupra posesorului trupului realizându-se astfel un tip de comunicare între receptor şi emiţător.

Legat de această idee, Jeanette Winterson scrie că „lucrurile importante rămând deseori nerostite; mai degrabă ele sunt subînţelese, între rânduri sau scrise pe trup"[7] facilitând astfel posibilităţi variate de interpretare. Ambiguitatea ce se stabileşte la acest nivel al corpului naratorului, al identităţii sale se regăsesc şi în alte straturi ale lecturii romanului. De fapt, întregul roman stă sub semnul indeterminării prezent la diferite paliere ale sale.

Romanul *Scris pe trup* se încadrează în categoria literară a metaficţiunii istoriografice aşa cum a fost ea identificată de Linda Hutcheon[8]. În cadrul acesteia „autoconştientizarea teoretică a istoriei şi ficţiunii ca şi constructe umane se constituie ca bază pentru regândirea şi prelucrarea formelor şi conţinuturilor trecutului"[9]. Pornind de la moştenirea culturală, Jeanette Winterson rescrie în manieră postmodernistă utilizând tehnici şi strategii dintre cele mai variate iar această preocupare recurentă în operele sale este atestată de propriile afirmaţii: „Opera mea e plină de reluări. Îmi place să iau poveşti pe care credem că le ştim şi să le înregistrez într-o manieră diferită. În rescriere intervine un nou accent sau o nouă influenţă, şi noua aranjare a elementelor cheie solicită injectarea unui material proaspăt în textul existent."[10]

În opera sa, Winterson se concentrează îndeosebi pe narativitate, poziţie argumentată într-un interviu în care afirmă: „Oamenii au o nevoie enormă….să separe istoria, care este fapt, de naraţiune, care nu este fapt…..şi tot efortul operei mele a fost ca să se spună, nu se

[5] Aurel Codoban, *Amurgul iubirii*, Cluj Napoca, Ed. Ideea Design and Print, 2004
[6] *Ibidem*, p.122
[7] Jeanette Winterson, *Scris pe trup*, Bucureşti, Ed. Humanitas Fiction, 2008, trad. Vali I. Florescu, p.190
[8] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Bucureşti, Ed. Univers, 2002, trad. Dan Popescu
[9] *Ibidem*, p. 20
[10] Jeanette Winterson, http://www.jeanettewinterson.com/book/weight/

poate ştii care e care”[11]. În acest fel se configurează un nou tip de relaţie între autor, cititor şi text.

Povestea iubirii este narată retrospectiv punându-se sub semnul întrebării aspectul autenticităţii relatării datorită slăbiciunilor memoriei care ar putea omite anumite elemente sau odată cu trecerea timpului ar putea distorsiona evenimentele. În plus, starea psihică a naratorului împing către aceeaşi concluzie. Prima frază a romanului „De ce măsura iubirii este pierderea ei?”[12] atestă disperarea şi agonia naratorului, întrebare ce dă curs amintirilor. Înaintarea unei întrebări nu aşteaptă un răspuns exact, ci mai degrabă unul întâmplător, indiferent care ar fi acela. Aşteptarea unui răspuns corespunde unui moment în care „propria-ţi minte începe să se îndoiască de sine”[13], să aşeze sub semnul întrebării certitudini dobândite până în acel moment precum şi să dea frâu liber unui şir de gânduri care nu au nicio legătură cu subiectul chestiunii iniţiale. Acest tipar poate fi aplicat la nivelul întregii naraţiuni.

Naraţiunea la persoana întâi este una care nu oferă certitudini, incluzând o perspectivă unică filtrată de subiectivitatea naratorului. Ambiguitatea este potenţată de constanta chestionare a propriilor afirmaţii deoarece „îmi dau seama foarte bine că în acest moment vă întrebaţi dacă sunt un narator de încredere?”[14] sau atunci când îi este adusă acuzaţia că inventează reacţia promptă este de a se întreba „Oare?”[15]. Naratorul îşi pune la îndoială propria obiectivitate în prezentarea soţului iubitei sale, Elgin, doctorul de origine evreiască. Finalul romanului îl/o găseşte întrebând „E ca şi când Louise n-ar fi existat niciodată, parc-ar fi un personaj dintr-o carte. Crezi că am inventat-o eu?”[16]şi aşează întreaga relatare sub semnul nesiguranţei, al indeterminării.

Neîncrederea pare a fi mereu prezentă, transgresarea limitelor dintre realitate şi ficţiune se face cu o uşurinţă uneori greu de perceput, graniţa dintre adevăr şi invenţie este atât de fină încât trecerea de la una la alta se face cu mare discreţie. Într-una dintre discuţiile purtate cu cea mai longevivă iubită a sa minciuna este ridicată la rang de virtute căci „să spunem adevărul, mi-a zis, e un lux pe care nu ni-l putem permite, aşa că minciuna a devenit o virtute, o precauţie pe care a trebuit să ne-o luăm. Adevărul ar fi provocat durere şi, prin urmare, minţind făceam o faptă bună.”[17] Memoria care odată cu trecerea timpului devine selectivă şi distorsionează faptele reale, însă în cadrul naraţiunii de faţă varianta filtrată de memorie devine cea autentică „amintirea are aşa o forţă, încât te poate face, pentru o vreme, să uiţi complet de realitate. Sau amintirea este de fapt realitatea?”[18].

Acest joc al punerii la îndoială a propriilor spuse, existenţa unor afirmaţii care ulterior sunt contrazise fac parte din ceea ce Julia Kristeva numeşte „scrisul-ca-experienţă-a-limitelor”[19], în acest caz fiind vorba de limite ale subiectivităţii şi ale limbajului şi care înlesnesc complicitatea dintre cititor şi text. Pe parcursul întregului text, adresarea directă către cititor este prezentă pentru a amplifica îndoiala, indeterminarea.

Postmodernismul cu insistenţa sa asupra necesităţii rescrierii şi reinterpretării tuturor subiectelor explică într-o oarecare măsură lipsa de originalitate a temelor şi ideilor propuse în texte. Elementul de inovaţie este introdus prin abordarea vechilor subiecte care sunt acum

[11] Apud., Isha Malhotra, Jeanette Winterson’s Fiction: A Postmodernist Fabulation, International Journal of English and Education, ISSN: 2278-4012, Volume 2, Issue 2, April 2013, trad. M.S.
[12] Jeanette Winterson, *Scris pe trup*, Bucureşti, Ed. Humanitas Fiction, 2008, trad. Vali I. Florescu
[13] *Ibidem*, p. 13
[14] *Ibid.*, p. 27
[15] *Ibid.*, p.71
[16] *Ibid.*, p. 224
[17] *Ibid.*, p. 18
[18] *Ibid.*, p. 71
[19] Julia Kristeva, *Desire in Language*, trad. Thomas Cora, Alice Jardine şi Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell; New York, Columbia University Press, 1980, p. 137

tratate cu ironie şi supuse transformărilor impuse de limbaj. Conştientizarea repetitivă a faptului că „clişeele sunt cele care fac atâta rău”[20] determină căutarea unor noi modalităţi de exprimare. Aici intervine chestiunea limbajului ca o cale înspre originalitate şi determinând refuzul reproducerii „nu vreau să mă reproduc, vreau să fac ceva cu totul şi cu totul nou. Să mă lupt cu ajutorul cuvintelor”[21].

Exprimarea sentimentelor de iubire este regiunea în care originalitatea este cel mai greu de găsit datorită tradiţiei sale îndelungate. Astfel în cadrul romanului „te iubesc” devine un citat deoarece „sunt cuvintele altcuiva. Nici tu, nici eu n-am fost primii care le-au rostit”[22]. Este un prilej pentru a inventaria toate expresiile clişeice utilizate fiindcă „o emoţie precisă caută o cale precisă de exprimare”[23]. „dragostea cere să fie exprimată. Nu vrea să stea cuminte, să păstreze tăcerea, să fie bună şi modestă, să fie văzută, dar nu şi auzită, nu. Ea va izbucni în vorbe de laudă, nota cea înaltă ce sparge sticla şi varsă lichidul din pahare. Ea nu e genul conservator. E un vânător de pradă mare, şi prada ei eşti tu. E-un joc blestemat. Cum să continui jocul, atunci când regulile lui se schimbă întruna? Am să-mi spun Alice şi-am să joc crichet cu păsările flamingo. În Ţara Minunilor toată lumea trişează, şi iubirea e o ţară a minunilor, nu-i aşa? Dragostea pune lumea în mişcare. Iubirea e oarbă. Singurul lucru de care avem nevoie este dragostea. N-a murit nimeni din iubire neîmpărtăşită. O să-ţi treacă. O să fie altfel când ne vom căsători. Gândeşte-te la copii. Timpul le vindecă pe toate. Încă îl mai aştepţi pe cel ce ţi-e sortit? Încă o mai aştepţi pe cea care ţi-e sortită? Şi poate mai speri să ai parte şi de toate lucrurile bune?”[24]. Atitudinea ironică conjugată cu o neliniște faţă de o întreagă istorie este evidentă şi este caracteristică textului postmodern. Imposibilitatea de a găsi o reprezentare nouă a sentimentului iubirii marchează o lipsă de încredere precum şi o stare de anxietate tipic postmodernă în încercarea de a fi nou şi original.

Valenţele acestor cuvinte se multiplică şi mai mult atunci când devin un instrument al exercitării puterii. Chestiunea limbajului este deseori asociată în cadrul postmodernismului cu puterea, idee înaintată de Michel Foucault. Mărturisirea dragostei naratorului faţă de iubita lui/ei este însoţită de acuzaţia că încearcă să deţină controlul.

Contestarea valorilor tradiţionale este problematizată pe parcursul întregului text. În primul rând neîncrederea în chiar sentimentul iubirii. Trecutul naratorului presărat cu nenumărate aventuri amoroase relatate ulterior iubitei sale stârneşte îndoiala acesteia în sinceritatea sentimentului. Îndoiala ce planează asupra instituţiei căsătoriei ca valoare tradiţională a societăţii este constant parodiată. Efemeritatea sentimentelor, adulterul precum şi lipsa de greutate a promisiunilor soţilor apare cu recurenţă în cadrul textului.

Dimensiunea virtuală a existenţei este şi ea inserată în text „Realitatea Virtuală e tot mai aproape”[25]. Este imaginat un spaţiu virtual în care relaţiile dintre persoane virtuale se vor crea pe criterii ştiinţifice şi tehnologice şi care va avea toate atuurile unei realităţi prin posibilităţile imaginate chiar în materie de atingere şi relaţii sexuale favorizate de fibre optice şi costume speciale. Opţiunea aparţine fiecăruia „dacă doreşti, vei putea trăi toată ziua şi toată noaptea într-o lume creată pe computer. Vei putea face proba unei vieţi Virtuale cu o persoană Virtuală. Vei putea intra în casa ta Virtuală şi vei putea face treburi casnice Virtuale, vei putea adăuga un copil sau doi şi, dacă vrei, vei putea afla dacă preferi să fii gay. Sau să alegi celibatul. Ori heterosexualitatea. De ce să mai aştepţi dacă ai putea simula?”[26]Alternativa

[20] Jeanette Winterson, *ibid.*, p.83
[21] *Ibid.*, p. 127
[22] *Ibid.*, p.9
[23] *Ibid.*, p.10
[24] *Idem*
[25] *Ibid.*, p. 113
[26] *Ibid.*, p. 114

aceasta pare a fi atât de uşor de imaginat încât este prezentă chiar în relaţia dintre cei doi „ne aflam într-o lume virtuală în care unicul tabu era viaţa reală. Însă, într-o viaţă Virtuală reală, aş fi putut să-l iau uşor pe Elgin de-o aripă şi să îl elimin definitiv din cadru."[27]

Textul postmodern încadrează nenumărate tipuri de discursuri. Scrisorile adresate iubitei, se combină cu textul ştiinţific luat din manuale de anatomie şi cu textul literar. Despărţirea de Louise şi îndepărtarea fizică de aceasta provoacă interesul naratorului pentru anatomie şi dă naştere unor pagini întregi dedicate corpului. Preocuparea postmodernismului în cultura corpului se regăseşte pe parcursul acestor pagini. Simona Sora identifică zece trăsături ale corpului postmodern ca fiind „corp fragmentat, trup formă, loc al expunerii - Graniţă între Eu şi lume, egalitate (axiologică) cap/corp, corp-maşină (manechin, mulaj anatomic), corp unisexuat şi autosuficient, centru al autoscopiei, corpul singur - univers în sine, corp-epidermă, corpul e sufletul.[28]". Trupul al iubitei este unul ce nu aparţine niciunui gen. El este cartografiat dinspre interior, locul instalării cancerului înspre exterior.

Corpul iubitei este descompus pentru o scopie a formelor sale constitutive. Corpul fragmentat este analizat în încercarea de a salva bucăţi ale corpului şi de a recompune prin intermediul simţurilor imaginea iubitei pierdute. Astfel, părţile anatomice ale corpului sunt împărţite în celule, ţesuturi, sisteme, cavităţi ale corpului, piele, schelet, şi cele responsabile de simţuri: văzul, gustul, auzul, mirosul. Luat în parte fiecare dintre ele se defineşte iniţial din punct de vedere biologic, urmate apoi de fragmente de factură poetică în care naratorul intrat în trupul iubitei o recompune din fragmente. În acest sens este ilustrativă partea în care acesta/aceasta se face un paznic în calea proliferării celulelor responsabile de boala femeii. „Multiplicarea celulelor prin intermediul mitozei are loc în decursul întregii vieţi a individului"[29] iar în „lăcaşurile tainice ale timusului ei, Louise proliferează.[…] celulele albe i s-au întors împotrivă.[…]. Mă vei lăsa să mă strecor în tine, să stau de pază, să-i prind în capcană atunci când vin după tine? De ce nu le pot zăgăzui mareea oarbă ce-ţi întinează sângele? De ce nu sunt lacăte la porţile venei tale porte? Interiorul trupului tău e nevinovat, nimic nu l-a învăţat să se teamă."[30]

Corpul devine chiar text în romanul *Scris pe trup*, un text care poate fi atât scris cât şi citit. Textul reprezentat ca şi corp trimite la ideea unei constante modificări şi în consecinţă actul lecturii este supus mereu recalibrării. Relaţia dintre cititor şi text este activată prin provocări adresate cititorului între acesta şi obiectul plăcerii fizice şi intelectuale devine una intimă, întrupată şi cu un impact puternic.

Scriitura fragmentată de factură postmodernă îngreunează actul receptării textului. Naraţiunii îi lipseşte linearitatea, eclectismul temporal şi trecerea de la un plan narativ la altul se realizează cu o uşurinţă şi o discreţie care atestă calităţile unui povestitor desăvârşit. Povestea de dragoste dintre cei doi este oarecum inserată printre rânduri întregi ce conţin digresiuni ale naratorului pe diferite teme. Textul abundă în intertexte şi aluzii literare, trimiteri la diverse reviste actuale de popularitate largă. Naratorul se auto-ironizează şi ironizează în permanenţă, atunci când îşi analizează preferinţa faţă de sânii uneia dintre iubite găseşte psihanaliza puţin aplicabilă la propriul caz, situaţie care îl/o determină sa afirme că „Freud n-a avut întotdeauna dreptate.[31]"

Finalul romanului este unul deschis care suspendă orice închidere. Îndoiala finală asupra existenţei Louisei şi nesiguranţa în ceea ce priveşte statutul său real ori ficţional aruncă o umbră de neîncredere asupra întregului text. Paragraful final ce conţine o reîntâlnire între

[27] *Ibid.*, p. 115
[28] Simona Sora, *Regăsirea intimităţii*, Bucureşti, Cartea românească, 2008, p. 275
[29] Jeanette Winterson, *ibid.* p.135
[30] *Ibid.*, p. 135
[31] *Ibid.*, p.27

cei doi iubiţi este un alt moment care testează limitele ficţionalităţii. Aici, prezenţa şi absenţa sunt înglobate într-o scenă ce poate fi interpretată ca o proiecţie a dorinţelor naratorului sau ca aparţinând realităţii.

Jeanette Winterson izbuteşte în general în toate textele sale, şi în particular în cazul romanului *Scris pe trup* să păstreze liniile directoare ale scriiturii de tip postmodern. Textul creează şi înglobează posibilităţi, alternative în ceea ce priveşte iubirea, genul, sexualitatea, relaţiile interpersonale, modul în care se construieşte identitatea testând limitele ficţionalităţii şi ale limbajului. Astfel lectura şi scrierea textului stă sub semnul indeterminării, al ambiguităţii şi al fluidităţii în acord cu estetica postmodernismului.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliografie selectivă

1. Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
2. Berry, Ellen E., *Suspending Gender: The politics of Indeterminacy in Jeanette Winterson's Written on the Body*, Rhizomes ISSN I555-9998, Issue 14, Summer 2007
3. Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994
4. Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity,* London, Routledge, 1990
5. Codoban, Aurel, *Amurgul iubirii*, Cluj Napoca, Ed. Ideea Design and Print, 2004
6. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Bucureşti, Ed. Univers, 2002, trad. Dan Popescu
7. Kristeva, Julia, *Desire in Language*, trad. Thomas Cora, Alice Jardine şi Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell; New York, Columbia University Press, 1980
8. Lipovetsky, Gilles, *A treia femeie*, Ed. Univers, Bucureşti, 2000, trad. Radu Sergiu Ruba şi Manuela Vrabie
9. Malhotra, Isha, *Jeanette Winterson's Fiction: A Postmodernist Fabulation*, International Journal of English and Education, ISSN: 2278-4012, Volume 2, Issue 2, April 2013
10. Sora, Simona, *Regăsirea intimităţii*, Bucureşti, Cartea românească, 2008
11. Winterson ,Jeanette, http://www.jeanettewinterson.com/book/weight/
12. Winterson, Jeanette, *Scris pe trup*, Bucureşti, Ed. Humanitas Fiction, 2008, trad. Vali I. Florescu

SEPTIMIU BUCUR – AN UNFAIRLY FORGOTTEN CRITIC

Dumitrița Florina TODORAN (POP)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Who is Septimiu Bucur? His profile can be inferred from both its individual behavior and socio-cultural existential and the manuscripts litter feverishly in watershed moments of life. Septimiu Bucur is a name not listed to appear on the cover of a volume of essays and literary and philosophical studies in the 49 years he lived. It is very popular in intellectual circles for the depth of his thought and intellectual refinement.
The voluminous writings of Septimiu Bucur sphere is represented by manuscripts wrote between the years 1945- 1963 totaling over 3000 pages dealing with various topics. As a literary critic, has highlighted showing attributes of objectivity, discernment, ethical and aesthetic mastery values, language pertinent. As an essayist, a philosophical level, reveals its confluence with existentialism, developing six studies of Blaga's philosophy.
After 1955 continues to develop in-depth studies of some of the most important writers of Romanian literature, namely the classics, partially edited în posthumous volume "Lucullus's Banquet" with a selection of pre-war literary chronicles.

Keywords: destiny, critical, manuscripts, essayist, profile, culture

"Cultura este singurul climat care poate asigura dezvoltarea omului individual."
Sfefan Augustin Doinaş

Cine este Septimiu Bucur? Septimiu Bucur este un intelectual din părțile Mureşului, născut în satul Gâmbuț, descendent dintr-o familie cu tradiția cărții. A făcut parte dintr-o familie numeroasă, tatăl său Iuliu Bucur fiind profesor de religie. In copilărie, trăsătura dominantă de caracter a fost timiditatea, însuşi autorul afirmând: „*cred că cele mai multe din tristeţile copilăriei mele îşi au rădăcina în sentimentul de timiditate care, psihologic vorbind nu era altceva decât expresia denaturată a unui extraordinar orgoliu, congenital firii mele.*"[1] Profesorul de limba şi literatură română al liceului "Alexandru Papiu Ilarian", Dumitru Martinaş, îi insuflă dragostea pentru literatură, împrumutându-i diverse cărţi prima fiind „La vie de l'espace" scrisă de M. Maeterlinck, carte care-i trezeşte multe semne de întrebare despre problema timpului. După terminarea liceului, îşi continuă studiile sub îndrumarea unor mari dascăli şi mari gânditori precum Nicolae Iorga, C. Rădulescu-Motru. Absolvent al Facultății de litere şi filosofie din Bucureşti se integrează repede acelui viu circuit spiritual pe care l-a reprezentat perioada interbelică în cultura noastră.

Reviste ca *Gândirea*, *Sfarmă piatră*, *Gând românesc*, *România literară*, *Azi* etc îl includ printre colaboratori, publicând cronici literare, recenzii, scurte eseuri. In timpul studenției lucrează ca bibliotecar la Biblioteca facultății iar din anul III este numit asistent al lui D. Caracostea, având această funcție timp de 5 ani.

Dar cine era pe plan psiho-moral Septimiu Bucur? Profilul lui poate fi dedus atât din comportamentul său individual existențial şi socio-cultural cât şi din manuscrisele aşternute febril în momentele de cumpănă ale vieții. Septimiu Bucur e un nume nemenit să figureze pe

[1] Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus, Ediţie îngrijită, prefaţă şi notă asupra ediţiei de Serafim Duicu*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1978, p. 5

coperta unui volum de studii sau eseuri literare şi filosofice în cei 49 de ani pe care i-a trăit. Un nume străin multora dar care la vremea sa a reuşit să primească aprecieri favorabile de la Lucian Blaga, Vasile Băncilă, Ion Chinezu, Constantin Noica şi mulţi alţii. Este foarte apreciat în cercurile intelectuale pentru adâncimea gândirii sale şi pentru rafinamentul intelectualului.

Lucian Blaga, de exemplu, îl îndrăgeşte aşa de tare că îi trimite mai toate cărţile sale cu autografe. Pe o carte, numită "Diferenţele divine", apărută in 1940, Blaga scrie: " *Lui Timi Bucur, bunului şi strălucitului meu prieten.* L. Blaga".

In plan sentimental, a iubit o singură femeie încă din clasele primare, cu care şi-a clădit căminul, a zămilit doi copii frumoşi pe care i-a crescut în dragoste şi respect, neridicând vocea la ei nici măcar o dată. Printre prietenii lui cei mai apropiaţi se numără Mircea Vulcănescu, V. Horia, Emil Cioran. Din păcate, nu a păstrat nimic din corespondenţele cu aceştia, perioada cumplită a epocii comuniste l-a determinat să distrugă tot şi să se întâlnească direct cu prietenii lui.

Pe parcursul vieţii a dat dovadă de un comportament blând, cald, calm atât cu ţăranii, muncitorii cât şi cu elitele reprezentative ale societăţii sau intelectualii. S-a purtat amabil cu toate naţiile cu care a intrat în contact: români, germani, saşi, maghiari, secui care îl considerau un „ins european". „A dat dovadă de o generozitate plenară pentru oameni, discreţie faţă de propriile trăiri, tinereţe sufletească, o călită încredere în valorile perene, o neatinsă foame de idei, toate acestea fiind trăsături caracteriale ale unui om al cărui destin a fost, aparent, frânt."[2]

După întoarcerea din ţară din prizonierat, după 1945, este animatorul vieţii literare româneşti. Insă, după începuturi promiţătoare în critică şi eseistică, la numai 30 de ani şi-a semnat actul de demisie din viaţa socio-intelectuală a arenei publice. După o perioadă de şomaj şi profesorat intermitent este numit la un trust de construcţii din Copşa Mică. Deşi a fost detaşat pe şantierul acestuia, în 1957, neputând lăsa la o parte întru-totul viaţa literară, contribuie activ la înfiinţarea cenaclului târgumureşean „Liviu Rebreanu" menit să revigoreze valorile culturale româneşti, iar seara, pe şantier, unde condiţiile de viaţă erau subumane, el le citea muncitorilor din studiul său despre Dictatul de la Viena semnat cu pseudonimul Horia Ursu, poezii goetheene şi multe alte scrieri.

Cea mai voluminoasă sferă a scrierilor lui Septimiu Bucur este reprezentată de manuscrise pe care le-a redactat între anii 1945- 1963 însumând peste 3000 de pagini tratând teme diverse. Aceste manuscrise, din care un număr infim a fost deja publicat, pot fi clasificate după tradiţionale criterii tematice care se regăsesc în ipostazele personalităţii lui Septimiu Bucur: poezii- create în linie tradiţional- ardeleană, creionări ale lui Nichifor Crainic, Nicolae Iorga, P. Tuţea etc, convingeri judicioase despre dictatura regală, totalitarism, studii ample, solid documentate despre răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan, Scoala Ardeleană, Revoluţia transilvană de la 1848, despre puterea de creaţie a poporului român, ţărănism, despre geniile poporului român: Brâncuşi, Eminescu, Enescu etc.

In calitate de critic literar, şi-a evidenţiat atributele dând dovadă de obiectivitate, discernământ, stăpânirea valorilor etico-estetice, limbaj pertinent. In calitate de eseist, pe plan filosofic, îşi vădeşte confluenţe cu existenţialismul, elaborând şase studii privitoare la filosofia lui Blaga. „Familiaritatea criticului cu universul abstract al filosofiei nu a tocit ascuţimea intuiţiei critice, sensibilitatea faţă de opera lirică şi i-a influenţat stilul în sensul unei sporite precizii şi rigori analitice". [3] Studiile despre clasici vădesc receptivitatea sa la critica sociologică, tematică. Aşa cum observă Serafim Duicu, în prefaţa volumului *Banchetul lui Lucullus*, criticul promova după 1944, o critică sociologică polemică nealiniindu-se celor care

[2] Doina Graur, *Septimiu Bucur- un destin frânt?* , Târnava, an.6, nr.1, p. 8-9
[3] Silvia Udrea, *Septimiu Bucur-restituit*, Vatra, an.9, nr.2, p.3

îl reduceau pe Eminescu la *Impărat şi proletar* şi-şi făceau procese de intenție pentru pesimismul său. Modul în care concepe Septimiu Bucur critica se deosebeşte de impresionismul lui Eugen Lovinescu şi George Călinescu.

După 1955 continuă să elaboreze studii aprofundate despre unii dintre cei mai importanţi scriitori ai literaturii române, şi anume clasicii, editate parţial în volumul postum "Banchetul lui Lucullus" împreună cu o selecţie din cronicile literare antebelice. Deşi avea alte preocupări în viaţa diurnă, îşi doreşte să facă parte din tradiţia criticii interbelice având idei polemice, astfel se confruntă cu marile valori clasice.

Atras de ideile criticii sociologice criticul vine cu o imagine integratoare asupra liricii eminesciene mutând socialul eminescian în zona filosoficului. Urmăreşte în lucrarea sa pesimismul eminescian din unele zone ale poeziei şi spiritul combativ din alte zone, numind acest pesimism şi spirit combativ „polaritate dialectică". Aceste două laturi sunt foarte bine evidenţiate critic în marile creaţii eminesciene: „Impărat şi proletar", „Epigonii", „Scrisoarea I", „Scrisoarea II", „Scrisoarea III". Deşi unii critici afirmă despre Eminescu că este „un atlet al pesimismului filosofic" sau „ un adept al ideologiei conservatoare", Septimiu Bucur are o părere total diferită despre marele poet român şi încearcă să aducă o serie de argumente ignorând ceea ce „comentatorii nemultumiţi" au afirmat. Acesta dedică în volumul său un capitol „Luceafărului poeziei româneşti" intitulat " M. Eminescu de la poezia socială la „Luceafărul"". Aici îşi expune argumentele remarcabile asupra spiritului eminescian afirmând că acesta este mult mai complex decât cred „iubitorii" de formulări schematice.

Criticul Septimiu Bucur încearcă să cuprindă monografic în volumul său opera eminesciană parcurgând un lung excurs prin poezia şi proza marelui poet, descoperind elemente pentru o mai bună întelegere a universului acestuia.

Următorul clasic pe care Septimiu Bucur îl are în vizor este Caragiale, studiul despre acesta având deasemenea tentă polemică. Criticul nu este deloc de acord cu afirmaţia lui George Călinescu care spune că dramaturgul „a cultivat lumea lui Caţavencu din curată simpatie de comediograf"[4] şi nu din spirit critic. Bucur este de părere că George Calinescu uită că şi scriitori mari din literatura română şi universală au avut idealuri politice şi că operele create au cu siguranţă frânturi din idealurile lor. Caragiale are un temperament complex cu moşteniri contradictorii rămânând mereu viu şi liber nefiindu-i niciodată teamă să se manifeste trecând cu uşurinţă şi cu orgoliu peste toate dificultăţile. Majoritatea contemporanilor lui Caragiale îl consideră un cabotin însă Bucur este de altă părere afirmând că trăsătura găsită de aceştia nu poate fi definitorie pentru caracterul caragelian deoarece este o notă frecvent întâlnită la creatorii de artă.

Deşi s-a încercat a se stabili o egalitate între Eminescu şi Caragiale, amândoi sunt „cei mai străluciţi exponenţi ai revoltei sociale împotriva nedreptăţilor regimului burghezo-moşieresc."[5] Bucur afirmă ca există deosebiri radicale între aceştia: Eminescu este unul, adică o apariţie în literatura şi cultura românească, Caragiale neavând acest caracter de unicitate substanţial. Eminescu a avut o viziune integrală asupra problemei românesti pe când Caragiale a surprins doar aspecte fragmentare ale ei.

În studiul *Poezia lui Lucian Blaga,* criticul urmăreşte câteva dintre ideile-cheie ale filosofiei acestuia în formulările metaforice ale versurilor: certitudinea misterului de dincolo de raţiune şi de cuvinte, perceperea şi trăirea timpului, tragismul metafizic, obsesia morţii, „demonismul", funcţia revelatoare a metaforei, apartenenţa profundă la spiritualitatea românească etc. Opera lui Blaga a fost marea atracţie intelectuală a lui Septimiu Bucur, însuşi Blaga apreciind comentariile acestuia. Investigarea poeziei lui Blaga începe printr-o întrebare

[4] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941, p. 445
[5] Septimiu Bucur, *op.cit.*, p. 120

„E nevoie să cunoşti pe Blaga filosoful pentru a înțelege pe Blaga poetul?". Criticul îl situează pe Blaga deasupra lui Nietzsche afirmând că "filosofia lui este o lumină preţioasă şi indispensabilă"[6]însa ceea ce afirmă Bucur nu putem spune că este adevărat, chiar dacă criticul nostru este un cunoscător aplicat al filosofiei lui Blaga. In studiul său, Bucur pătrunde în străfundurile universului blagian, săpând şi găsind interpretări proprii, demonstrând că poezia acestuia este una „a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică şi a identificării eului cu universul elementar".[7]"

Dintr-un sentiment de justiţie literară criticul mureşean şi-a îndreptat atenţia şi asupra poeziei lui Octavian Goga considerând că lirica sa cuprinde o bună parte din bogăţia sufletului românesc. In majoritatea poeziilor lui Goga tremură duioşia, jalea, plânsul.

Septimiu Bucur intră în confruntare cu romanele lui Liviu Rebreanu unde face critică sociologică, tematică, genetică, tipologică, psihologică, literară. Rebreanu e de părere că un scriitor adevărat trebuie să trateze în opera sa problemele fundamentale ale poporului din care face parte. Criticul este foarte bine informat asupra biografiei autorului, este atent asupra detaliilor semnificative ce construiesc opera scriitorului descoperindu-le suportul psihologic.

Septimiu Bucur realizează o critică de mediere între operă şi cititor urmărind să-l iniţieze pe ultimul, această strădanie a sa putându-l situa printre personalităţile distincte ale criticii românesti contemporane. Acesta ţine să ridice valoarea scriitorilor luaţi in vizor pe cele mai înalte culmi exagerând uneori dându-ne chiar impresia că-i idolatrizează.

Din rezumarea destul de succintă a unei cărţi mult mai bogate în sensuri, reiese o trăsătură esențială a gândirii critice a lui Septimiu Bucur şi anume aspirația integratoare în care am putea întrezări „o soluție eliberatoare a sufletului modern care numai aşa se poate smulge din drama zbuciumatelor sale trăiri contradictorii." [8]

Este Septimiu Bucur un critic pe nedrept uitat? Răspunsul este afirmativ. Deşi a adus cinste instituțiilor de învățământ absolvite, revistelor la care a colaborat, demostrând că deținea caracteristicile unui critic şi eseist literar avizat, el nu a reuşit decât până la vârsta de 30 de ani să-şi consulte propria conştiință şi să abdice din viața intelectuală publică. S-a împătimit să scrie manuscrise, păstrate undeva într-un sertar, lăsând la atitudinea noastră publicarea lor, întru edificarea urmaşilor săi. Septimiu Bucur aşteaptă să îl readucem în viața literară, să-i împlinim destinul.

Bibliografia operei

1. *Banchetul lui Lucullus*: pagini de critică literară. - Ed. îngrijită, prefață şi note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, 303 pagini (restituiri)

Bibliografie criticã selectivã

1. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005

2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941

3. Crohmălniceanu, Ovid, *Lucian Blaga*, EPL, Bucureşti, 1963

4. Dragoş, Vasile, Boldea, Iulian, Monoranu, Mihai, Moldovan, Iulius, *Liceul „Al. Papiu-Ilarian" la 75 de ani*, Târgu-Mureş, 1994;

Referințe critice în periodice

1. *Septimiu Bucur: Banchetul lui Lucullus*/ Doina Graur= Revista de istorie și teorie literară.- Tom. 27, nr.4 (oct/ dec. 1978);

[6] Serafim Duicu, *apud*. Septimiu Bucur, *op. cit*., p. 14

[7] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Brasov, 2005, p. 340

[8] Citat extras dintr-un comentariu al criticului Septimiu Bucur la opera lui Tudor Vianu

2. *Septimiu Bucur restituit*/ Silvia Udrea= Vatra.- An.9, nr.2 (20 februarie 1979);

3. *In memoriam Septimiu Bucur*. 1915-1964: caiet documentar întocmit de Doina Graur pentru Simpozionul științific omonim organizat de Inspectoratul pentru Cultură al Județului Mureș și Bblioteca Județeană Mureș, prilejuit de împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui. Târgu-Mureș, 1995;

4. *Septimiu Bucur, un destin frânt?/* dr. Doina Graur= Târnava. – An.6, nr.1 (1996): 1 foto.

NORMAN MANEA, *TEXTUL NOMAD* /THE NOMADIC TEXT - NARRATIVE INSTANCES OF EXILIC IDENTITY

Simona ANTOFI
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Mirrored in the spoken writings of Norman Manea, a Romanian author of Jewish origin, the issue of exilic identity requires a special approach (when analyzing the interviews book entitled ***Textul nomad /The Nomadic Text)*** *combining complex theoretical and methodological strategies relating the structural specificity of narrative interview, the overt confession defining the identity enunciation and the contemporary global context. Thus, re-reading the spoken-book means both the use of trans-cultural techniques and re-defining the interviews as progressive récits de vie projecting the identity-rooted post-exilic quest which imprints - as the main goal and major theme - Norman Manea's entire work. The dialogues interviewer - interviewed are constantly focused on the individual traits carried out by the identity enhanced within the symbolic nomad as well as on the socio-cultural aspects of the contemporary world in which the exiled writer - as public performer - re-encounters himself. Our analysis points out both the multiple identity facets embedded within writing itself - but now reshaped through the reflexive function of the dialogue with the Other - and the basic thematic elements of an exemplary confession.*

Keywords: narrative interview, transculturality, exile, identity, nomadic writing.

I. Preliminarii teoretice – *interviul narativ*

Deosebit de agreat astăzi, ca tip de discurs flexibil din punct de vedere structural şi cu maximă disponibilitate tematică, *interviul narativ* poate prelua şi detalia elementele de memorialistică şi de biografie ale *povestirilor vieţii*, reaşezându-le pe calapodul dialogic ce permite interacţiunea verbal-identitară, afectivă şi intelectivă dintre intervievator şi intervievat.

În opinia lui Jean Royer, un astfel de demers pregăteşte actul critic propriu-zis prin fundamentarea istorico-literară şi avizat-critică obligatorie, iar contactul direct dintre scriitorul intervievat şi jurnalistul intervievator redistribuie, reformulează şi resemantizează componente ale autobiografiei creatoare într-o scriitură dublu raportată. (Royer 1989). De fapt, aşa cum arăta limpede Eugen Simion, recalibrând punctul de vedere al lui Emile Benveniste pe coordonatele memoriei şi ale scriiturii recuperatorii, *eu*-lui care se confesează şi *tu*-ului catalizator li se adaugă un *el* – personaj al scriiturii, barthesiana *fiinţă de hârtie* (Simion 2008) cu două feţe. Cea a scriitorului proiectat ca ficţiune vivantă a textului şi cea a jurnalistului care, în măsura în care se narează, direct sau indirect [întrebările gândite şi articulate ca *dispositif de médiation* (Ethis 2003) reprezintă o lectură individuală subiectivă şi interpretativă a biografiei Celuilalt, la rigoare, o auto-lectură prin grila scriiturii literare a altcuiva] îşi construieşte, în text, propriul dublu ficţional.

Instrumentele de lucru ale jurnalistului, reflexele şi exerciţiul interogativ specializat, de care vorbeşte Jean Royer, pot combina trei genuri ale presei – *ancheta, portretul* şi *polemica*, dar în egală măsură pot construi un text cu propria sa literaturitate, graţie unor instrumente specifice precum discursul raportat, existenţa a cel puţin două personaje *ad-hoc*, stilizarea conversaţiei, existenţa unui final căutat şi a unei axe narative cu *suspense*-uri.

(Royer 1986). Comentându-l pe Frédéric Lèfevre, care publică o carte de convorbiri cu Maurice Blondel (Blondel 1928), Jean Royer distinge între *pactul autobiografic* la care se raportează scriitorul-memorialist şi eseul critic dialogat, văzut ca „réflexion critique avec un écrivain sur son oeuvre" (Royer 1986), respectiv ca rezultat al interacţiunii celor doi parteneri de dialog. Supralicitând rolul jurnalistului intervievator, Jean Royer îl autorizează cu toate drepturile de paternitate ale discursului pluri-secvenţial obţinut. Acesta este *unicul autor al textului*. Prin demersul său se obţine o autobiografie literară, un autoportret – care este miza de fond a întregului eseu critic – al scriitorului situat faţă în faţă cu societatea în care trăieşte. (Royer 1986).

Ideile lui Royer, experimentat intervievator al scriitorilor literari, sunt reluate şi explicitate în dialogul jurnalistului cu Roger Chamberland – *Les chemins d'une réflexion profonde. Entrevue avec Jean Royer*. (Chamberland 1989). Formă de critică *sui-generis*, şi de literatură, *interviul narativ* aduce în prim-plan un scriitor – *personaj al operei sale, conştiinţă a epocii sale,* un *actor public* ale cărui caracteristici vin dinspre *temele tari* ale jurnalismului aşa cum îl concepe Royer: rolul literaturii şi al prezenţei scriitorului în plan socio-cultural. Pe de altă parte, dacă intervievatul se retrage în *arrière-plan*-ul discursului său, jurnalistul intervievator pare doar că preia ritmul cuvintelor scriitorului (crede Royer, polemizând cu Lejeune); ca urmare, scrierile aceluiaşi intervievator denotă existenţa unui aceluiaşi stil: „Le théoricien Philippe Lejeune dit quelque part qu'on a toujours l'impression, dans l'entretien littéraire, que l'intervieweur copie le rythme de la parole de l'écrivain, alors qu'en réalité, quand on regarde tous les entretiens d'un même intervieweur, on se rend compte qu'ils sont tous dans le même style." (Chamberland 1989).

În opinia noastră, cele două individualităţi în egală măsură activ-creatoare intră într-un proces de osmoză care păstrează datele identitare de bază ale ambilor, ba chiar le amplifică prin reciprocă reflectare. Rolul de liant textual şi de punte identitară îl are acel *dispositif de médiation* de care aminteam deja, chestionarul cu ajutorul căruia, printr-un proces de figurare specific, situat în proximitatea ficţiunii literare [Ethis vorbeşte, în acest sens, despre „faire croire" şi „faire symboliser" (Ethis 2003)], se re-organizează şi se re-semantizează faptele şi personajele rememorate, prin adăugarea unei semnificaţii superior-integratoare, recuperatorii.

II. Naraţiunea exilică şi perspectiva transculturală actuală

Interviul narativ pe al cărui obiect îl reprezintă biografia unui scriitor exilat se complică, în mod evident, prin dimensiunea identitar-scripturală a dezrădăcinării, prin trauma astfel provocată şi prin încercările de adaptare la un nou mediu lingvistic şi socio-cultural. Dialogul mentalităţilor şi ciocnirea *memoriilor culturale divergente* poate dobândi accente dilematice deosebit de grave, pe care scriitura recuperatorie le scoate la suprafaţă, dar le şi alină. Aşa încât, se poate constata că unii exilaţi, precum scriitorul de limbă română şi de etnie evreiască Norman Manea, reuşesc să depăşească trauma exilării şi se regăsesc pe ei înşişi în relaţie cu trecutul acceptat şi exorcizat prin scriitura retrospectivă. Din aceste considerente, condiţia de exilat a lui Manea reclamă o corelare a reperelor teoretico-metodologice specifice *interviurilor narative* cu problematica *transculturalităţii*, a *hibridizării culturale* şi, pe ansamblu, a *globalizării*.

În opinia lui Vince Marotta (Marotta 2014), de pildă, care comentează studiul lui Ortiz, *Cuban Counterpoint* (Ortiz 1947), semnalând natura ambivalentă a *transculturalismului*, influenţele reciproce şi transferurile dinspre cultura asimilatoare spre cea asimilată şi invers, precum şi dezavantajele inerente acestui proces, *obiectul transcultural* se poate defini astfel: „The transcultural subject is a cultural hybrid which interconnects and integrates various cultural forms. It has the potential to « transcend our monocultural

standpoints » (…) and is attentive to what is common and connective between different cultures" (Marotta 2014).

Iar Mona Mamulea, într-un studiu teoretic asupra câmpului metalingvistic ce desenează principalele repere actuale ale chestiunii, aduce în discuţie *globalizarea* înţeleasă ca *manipulare a culturilor locale* (v. Hall 1990), sinonimă cu *americanizarea* şi *capitalizarea*, şi *fragmegarea* (cuvânt format din *fragmentare* şi *integrare*), respectiv *glocalizarea* (termen format din *globalizare* şi *localizare*). Ultimii doi termeni sunt în relaţie de antonimie, căci primul exprimă perspectiva culturii globale, iar celălalt, perspectivele locale. (Mamulea 2001). Dacă acest concept de *cultură globală* permite funcţionarea a trei perspective - „(a) ca fiind o cultură naţională care tinde să se difuzeze agresiv şi să colonizeze culturile locale (este perspectiva globalizării ca imperialism cultural); (b) ca fiind o cultură de tipul "melting pot", care adună şi restructurează, în acelaşi creuzet, elemente culturale din cele mai diferite ca apartenenţă. Este viziunea culturii globale ca *sinteză* a culturilor locale; (c) ca fiind o cultură transnaţională, aflată în relaţie biunivocă cu culturile locale" (Mamulea 2001), şi determină trei tipuri de reacţie, conceptul de *transnaţionalism*, pe de altă parte, conturează mult mai adecvat situarea scriitorilor exilaţi, precum Norman Manea, în arii culturale – înţelese ca arii de graniţă, de interferenţă între două sau mai multe culturi. *Periferizarea centrului* (Mamulea 2001) şi *deteritorializarea* (Mamulea 2001) sunt, şi ele, concepte care surprind tendinţa actuală de recalibrare a raportului *centru-margine*, de situare a scriitorului exilat în raporturi ex-centrice atât cu cu spaţiul de adopţie cât şi cu cel de origine.

III. *Nomadismul* ca matrice cultural - identitară a scriitorului exilat. *Cazul* Norman Manea

Într-un interviu acordat Eliannei Kan, Norman Manea descrie etapele dificile ale acomodării sale, ca scriitor român, la specificitatea unei noi culturi. Negocierea cu noul vehicul lingvistic reprezintă, din punctul de vedere al scriitorului al cărui eu profund se exprimă, aşa cum însuşi afirma, doar în limba română, o reconfigurare identitară obligatorie. Ca *writer in exile* sau ca *exile writing* – şi sunt, acestea, clişee identitare pe care Manea le respinge aşa cum respinsese înainte şi alte etichete identitare – în spaţiul american de cultură, trebuie să renunţe la acel univers comun de discurs pe care îl avea cu cititorul român, ca şi cu cel vorbitor al unei limbi latine, în genere, şi să adopte deschiderea democratică a Americii, dar şi datele unui alt pact de colaborare cu cititorul. (Kan 2014)

Succesiunea de *interviuri narative* pe care volumul *Textul nomad* (Manea 2006) le conţine şi le oferă publicului român stă, din capul locului, sub semnul acestui alt statut al scriitorului exilat. Marcat – pozitiv sau negativ – de eseul *Felix culpa* şi de istoricul receptării acestuia în România şi în afara ei, Norman Manea îşi integrează toate experienţele existenţiale în vârste şi avataruri ale scriiturii pe care *Textul nomad* le poartă explicit, ori în straturile de profunzime ale naraţiunii identitare re-structurate pe coordonatele a ceea ce Jean Royer numeşte *entretien littéraire* (Royer 1986). „Experienţa dislocării din spaţiul de origine" (Şimonca 2013) duce, şi în acest caz, la instituirea unei *patrii de hârtie* (Sălcudeanu 2003) care, păstrătoare a datelor identitare celor mai puternice, tinde să ocupe aproape întreg spaţiul imaginarului individual. Pe de altă parte, dialogul identitar al *nomadului*, al *outsider*-ului cu lumea americană eteroclită şi contrastantă resituează *marginalitatea*, înţeleasă ca *modus vivendi* asumat, pe poziţiile unei experienţe lăuntrice şi creatoare fondatoare, opusă superficialităţii.

Şi tot *nomadismul* este marca fundamentală a scriiturii căreia exilul îi oferă posibilitatea distanţării necesare unei re-lecturi identitare şi unei *ego-naraţiuni* în trepte. Potrivit Mihaelei Şimonca, pe al cărei studiu îl comentăm aici, prima *faţetă a identităţii* o reprezintă *traseul deportării,* a doua echivalează *adevărului integral*, expus în eseul *Felix*

culpa, a treia construieşte o lume pe dos, în care sunt conotate pozitiv *incertitudinea*, *dezrădăcinarea*, *identitatea fragmentată*, iar lumea îşi pierde coerenţa, devenind spectacol de circ. Sublimând toate acestea în scriitură, Manea transformă, într-adevăr, actul creator în „condiţie metafizică de supravieţuire" şi „ţine în frâu hibridul format din mai multe euri" pe care exilul le potenţează (Şimonca 2013). Şi pune totul sub semnul *huliganismului* simbolic, înţeles drept act de lucidă şi demnă *marginalizare*, şi concretizat ca figură auctorială şi ca provocare adresată lectorului ne-român (Călinescu 2008).

Rezonând profund, în fiinţă, cu nucleele semantice ale limbii române – acel concept pur imaterial, spiritual, poetic de care vorbeşte Eugène van Itterbeck (Itterbeck 2007) – Manea rămâne *an inner outsider*, caracterizat, în termenii Katarzynei Jerzak, prin „this sense of simultaneous dispossetion and extension of one's estate" – drept marcă a exilului iudaic. (Jerzak 2008)

IV. *Interviul narativ* - ipostaziere multiplă a *textului (texturii) nomad(e)*

Textul nomad (Manea 2006), culegere care continuă seria de interviuri din volumul *Casa melcului* (Manea 1999), reprezintă, în opinia lui Norman Manea, o dezbatere culturală ce „reflectă, probabil, sensibilitatea alertată a exilatului, disputată de trinomul identităţii sale plurivalente, într-o vreme de nelinişte şi acute tensiuni globale, raportarea sa la realităţile diferite, adesea contradictorii, dar nu lipsite de legătură, care îl definesc – surse şi ale scrisului său, firește, fie că ar fi vorba de proză, fie de publicistică." (Manea 2006: 6). Temele majore ale *scriiturii nomade* sunt enumerate de protagonistul *interviurilor narative* care compun volumul şi propun, cititorului român, un pact de lectură şi o cheie de intrare în text. Este vorba despre *biografia scrisului*, marcată de etapele căutărilor identitare ale *nomadului* simbolic, şi despre limba - *casă a melcului*, „în care nomadul îşi caută expresia." (Manea 2006: 6)

Semnificativ în cel mai înalt grad, titlul volumului este simultan o metaforă a exilului – şi a exilatului – şi o *punere în abis* a a structurii cărţii, o reflectare a transferului semantic ce se face între *nomadismul* simbolic – *modus vivendi* care suprapune istoria devenirii semantice a termenului *exil,* începând cu exilul iudaic, peste exilul scriitorului Norman Manea – şi peste scriitura ce-l poartă. Fragmentarismul şi arhitectura rizomatică a cărţii schiţează, totodată, *deteritorializarea*, ca marcă a spaţiului socio-cultural post-istoric, şi identitatea fragmentată a *huliganului* pentru care coerenţa lumii s-a redus – s-a redimensionat - drept coerenţă superior semantică a textului.

Ceilalţi – intervievatorii – ilustrează fie şi parţial *nomadismul*, în moduri diferite: etnic, prin vehiculul lingvistic pe care îl folosesc, prin situarea geografică, prin statutul de traducător ori prin circulaţia dintr-o cultură în alta. Ca profesii, sunt cu toţii spirite înrudite, deschise dialogului cultural pe ale cărui coordonate se contruieşte actorul public Norman Manea – şi ipostazele sale scripturale –, sunt critici literari, de teatru şi film, jurnalişti, scriitori, traducători, profesori şi cercetători ai literaturii româneşti şi străine (Gabriela Adameşteanu, Aura Christi, Carmen Muşat, Marta Petreu, Ion Simuţ, Rodica Binder, Carles Barba, Sean Cotter, Saul Carmel, Antonio Gnoli, Ina Hartwig, Edward Kanterian, Radu Hervian etc.)

Sumarul volumului aduce în discuţie, prin titlurile specifice (*Martor şi scriitor*, *Acolo şi aici*, *Exilul supraetajat*, *În cochilie*, *Patria – ca ficţiune*, *Întoarcerea huliganului*, *Memorie şi exil*, *Individul şi istoria* etc.), problema raportului etic-estetic, chestiunea iudaismului, a exilului în spaţiul alterităţii radicale – *America celor o mie de Americi* – a creaţiei şi a limbii române, ca lăcaş al eului profund, a patriei abandonate şi care supravieţuieşte în ficţiune. Structura de suprafaţă a cărţii este una cronologică, însă coroborarea semnificaţiei titlurilor şi caracterul iterativ al temelor abordate în cadrul interviurilor propune o dublă lectură. Sintagmatică, corelativă aspectului de reţea cu câteva noduri semantice proeminente mereu

insolitate prin circularitatea structurantă a discursului. Şi paradigmatică, adică de profunzime, care împacă retractilitatea atitudinală imanentă scriitorului trăitor sub dictatură cu imersia periodică în sine însuşi, în scopul recuperării rădăcinilor identitare fondatoare şi al reactualizării acestora ca naraţiune mereu remodelată de conjuncturile externe.

Constantele identitare ce alcătuiesc polul *idem* sunt, astfel, mereu nuanţate de factorii exteriori ce concură la recalibrarea componentelor polului *ipse* (Ricoeur 1990) şi se regăsesc în scriitură ca re-formulare permanentă a existenţei hibride în cadrul căreia etica scrisului şi a trăirii, ca şi estetica re-amintirii, se nutresc reciproc.

Câteva figuri de intervievatori se constituie în voci puternice ale cărţii, ce gravitează în jurul nucleului de profunde iradieri semantice – eul auctorial central ce funcţionează ca proiecţie identitară şi al cărui nume se regăseşte pe coperta volumului. Ele sunt, cu toatele, indiferent de ponderea cantitativă pe care o deţin în paginile culegerii, sau la nivelul chestionarului elaborat, construcţii textuale cu efect specular în raport cu eul central al scriiturii, în ale căror feţe prismatice se reflectă şi se amplifică mărci identitare auctoriale. În acest mod, deschiderile transculturale multiple pe care le dobândesc temele scriiturii lui Norman Manea concură la a elabora un profil scriptural auctorial fundamentat pe dispunerea unităţii sinelui în diversitatea conjuncturală a eurilor care, prin prisma interviului văzut ca *mediator cultural*, îşi redimensionează permanent contururile identitare, şi le clarifică, şi le asumă în raportarea deschisă la alteritatea reprezentată de intervievatori.

Dialogul cu romancierul şi criticul Peter Sourian aduce în discuţie, de la bun început, chestiunea răspunderii morale a scriitorului – martor al istoriei, ca şi relaţia dintre acesta şi ficţiunea literară, în raport cu onestitatea artistică ce nu se cuvine să aibă în vedere decât valoarea estetică, preţuită la modul absolut. Acesta este motivul pentru care Norman Manea se revendică, în calitatea sa de scriitor, doar de la valoarea intrinsecă a textelor sale. De vreme ce suferinţa exilatului nu poate fi percepută de către vestici decât ca un concept abstract, ea se cuvine să rămână astfel şi, în cazul particular al scriitorului de etnie evreiască, să nu se transforme în miză şi cutie de rezonanţă a *insolubilei chestiuni evreieşti* sau a traumelor exilului: „Aş vrea să fiu apreciat « în ciuda suferinţei mele, nu datorită ei ».” (Manea 2006: 23) Mai mult, exilul s-a dovedit a fi un spaţiu simbolic de reconfigurare identitară pe fondul suferinţei ca dat uman generalizat: „În secolul XX, în care dislocarea a fost atât de mare, a fi evreu poate avea un înţeles emblematic.” (Manea 2006: 27) Re-descoperirea evreităţii ca dat identitar fundamental echivalează cu redimensionarea componentelor fiinţei pe coordonatele umanităţii generice: „Faptul că am devenit evreu nu înseamnă o îngustare, ci o lărgire, o perspectivă mai umană.” (Manea 2006: 29)

Pentru un scriitor, exilul implică o truamă fundamentală – imposibilitatea de a mai susţine pactul de lectură în datele lui iniţiale. Adoptarea unor referinţe culturale şi acomodarea la aşteptările unui alt public cititor se converteşte, afirmă Norman Manea în interviul acordat lui Ciprian Iancu, redactor al ziarului *The Bard Observer*, într-o stare de acută *schizofrenie lingvistică* (Manea 2006: 36) şi identitară: „Confruntarea cu exilul a fost o experienţă esenţială, crucială. Eşti supus unei provocări dure, obligat să-ţi revizuieşti valorile, să abordezi o atitudine critică faţă de propria biografie anterioară.” (Manea 2006: 37)

Nu altfel se pune chestiunea evreităţii în cazuri celebre precum al vienezului Freud, al parizianului Proust ori al praghezului Kafka. Ultimii doi sunt, înainte de orice, scriitori ale căror opere fac parte din canonul literar universal. În ce măsură memoria culturală care-i informează se revendică de la mărcile identitare ale evreităţii, în ce măsură textele lor sublimează o situaţie existenţială de oriunde şi de oricând, şi totuşi particulară, sunt întrebări a căror relevanţă păleşte în raport cu miza estetică. Şi, întrucât *literatura este specificitate* (Manea 2006: 49), Kafka, considerat modelul arhetipal al exilatului, ilustrează particularităţile exilului lăuntric şi, totodată, forţa creatoare a retractilităţii marginalului conştient de precaritatea condiţiei umanne şi de singurătatea/singularitatea creatorului: „Văd în acest exil

nu doar preţul adesea exorbitant plătit pentru a fi tu însuţi, ci şi o misterioasă, admirabilă forţă umană, sfidând zădărnicia, deşi perfect conştientă, tragic conştientă, de efemeritate şi zădărnicie. Eroismul marginalităţii care se re-centrează, dureros, exaltant, în chiar miezul dramei umane." (Manea 2006: 51) Similaritatea cu situaţia de intelectual est-european, este, în acest caz, evidentă.

Secvenţele *interviului narativ* amplu care îi aşază faţă în faţă pe Norman Manea şi Edward Kanterian, în volumul intitulat *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian* (Manea 2010) se corelează, în *Textul nomad*, problemei dificilei relaţii *identitate – alteritate, aici* şi *acolo, sine* şi *celălalt*. Transculturalitatea rezolvă controversata chestiune a raportului *centru - margine* şi obligă la reconsiderări ale sistemelor divergente de valori prin prisma marjei de toleranţă generos-simpatetică a intelectualului format sub dictatură.

Admirator deschis al Berlinului occidental – enclavă a dialogului multinaţional, înainte de căderea Zidului (Manea 2006: 66) – poate şi pe o filieră bucovineană motivată biografic – Manea compară nevoia structurală de ordine a lumii germane cu paradoxurile constitutive ale spaţiului american, în care totul îşi are reversul său, într-o dinamică şi eficientă democratic co-prezenţă a contrariilor: „Imposibilitatea totalitarismului aici nu înseamnă, neapărat, şi totala absenţă a tendinţelor sau chiar a enclavelor dogmatice, sectare, autoritare, existente oriunde. Consumismul, care face ravagii în multe zone ale cotidianului, este, şi el, o deviată formă a « concreteţei » ... sindromul « *political correctness* », deja virulent ridiculizat în multe dezbateri şi cărţi, dă viaţă nevoii de dogmă, de « instrucţiuni umanitare » de comportament, stimulate de retorica frecvent manipulată a compasiunii." (Manea 2006: 56 – 57)

Chestionarul elaborat de Marta Petreu are în vedere, pentru scriitorul de limbă română, rezident în *lumea nouă*, forma optimă de adaptare la o altă realitate. Convertirea în valoare superior-pozitivă a stării de exil rezonează dureros cu non-apartenenţa impusă evreului perceput, de-a lungul istoriei, ca *outsider*-ul prin excelenţă: „O scriitoare română mi-a scris, acum câteva luni, câteva rânduri în care încerca să restabilească un dialog cu mine şi în care spunea că provenim din aceeaşi cultură dar şi din două culturi diferite, iar eu – spunea ea – trăiesc în România şi tu trăieşti la mare distanţă, într-o altă lume. Nu m-a frapat atât partea a doua, cât prima parte, şi trecând de primul şoc – (totdeauna evreul se simte agresat că nu « aparţine ») – am făcut un pas înapoi şi mi-am zis: poate că are dreptate." (Manea 2006: 74)

Cu romanciera Gabriela Adameşteanu Norman Manea discută despre creuzetul multicultural al Americii şi re-trasează coordonatele unei etape relativ recente a naraţiunii sale identitare, chestionarul focalizându-se pe momente-cheie ale contemporaneităţii, pe care scriitorul le comentează cu luciditatea şi cu acuitatea specifice intelectualului estic. Aşa se face că opţiunea studenţilor de la Bard College de a rămâne la cursuri în perioada evenimentelor tragice de la 11 septembrie 2001, exprimată democratic, prin vot, este un act de normalitate, specific *lumii noi*, diversităţii etnice, religioase, lingvistice, culturale şi terminologice: „Se pare că spectaculosul măcel din America, considerat de unii drept «postmodern», a înteţit şi dezbaterea erudiţilor despre relaţia dintre *pomo* (postmodernismul care ar relativiza adevărul şi realitatea) şi *poco* (postcolonialismul care neagă existenţa culturii occidentale, cerând o abordare centrifugă, dar inclusivă, «globală» a tuturor culturilor lumii)." (Manea 2006: 94 – 95) Disputa metalingvistică este, şi ea, o faţetă a relativismului democratic al raportului dintre teorie şi practică. În fond, doar în lumea *corectitudinii politice* un om de afaceri negru poate refuza favorizarea specifică şi poate invoca, în numele unei egalităţi reale de şanse, competiţiile sociale de tip *colorblind* şi *colorless*. (Manea 2006: 97)

Dacă în interviul acordat, în 1996, Rodicăi Binder, Norman Manea schiţează un scurt istoric al victoriilor şi al eşecurilor scriitorilor exilaţi de a se adapta la spaţiul cultural de adopţie şi semnalează, în regim metadiscursiv, marca distinctivă a amprentei sale stilistice [„O foarte interesantă cronică la cartea mea *Octombrie, ora opt*, publicată acum câţiva ani

într-un ziar britanic, *The Independent*, opina că acest tip de experienţă existenţială şi literară cere o « gramatică fracturată ». Este vorba deci de un stil care e poate mai convulsiv, mai expresionist, dar care traduce ceea ce aţi spus: fisura, ruptura...” (Manea 2006: 115)], în dialogul cu criticul literar Ion Simuţ, promotor al revizuirilor canonice actuale, Manea fabulează, dezinvolt–ironic, pe tema presupusei conspiraţii evreieşti care i-a adus scriitorului atâtea şi atâtea premii literare, precum şi un loc călduţ la Bard College (Manea 2006: 123) Delicata şi jenanta problemă a reprezentantului României la candidaturile nobelizate pe literatură, pe care Ion Simuţ o propune insistent în chestionarul elaborat parcă pentru a viza cu precădere aspecte incomode din biografia creatoare a americanizatului scriitor român, îl obligă pe acesta din urmă să devieze, când şi când, de la răspunsurile directe, tranşante, pentru a explica limpede condiţiile de editare, de publicare şi de vandabilitate a obiectului–carte pe piaţa americană. Solicitat să măsoare cota României în Statele Unite, Manea insistă asupra valorii în sine a operei literare – a se vedea elogiul pe care îl face triadei de aur – Brâncuşi, Enescu, Ionescu (Manea 2006: 130 – 131) – şi asupra eforturilor pe care intelectuali ori artişti români le-au făcut, cu succes, pentru a se afirma în alte spaţii decât cel de origine.

În creuzetul multietnic al Americii, clişeizarea şi standardizarea îi pândesc şi pe scriitori, în pericol de a li se ataşa etichete precum: *black writer, conservative writer, lesbian writer, catholic writer, jewish writer, woman writer* etc. (Manea 2006: 133). Dicolo de toate acestea, elemenntul ireductibil al identităţii creatoare rămâne limba: „Limba este, până la urmă, locuinţa, patria, refugiul, cochilia, dar şi nebuloasa creatoare în care scriitorul îşi caută vocea, tema, amprenta artistică, în care experimentează articulările mobile ale eului său şi ale lumii.” (Manea 2006: 133 – 134) Spaţiu al rădăcinilor şi al derivelor identitare, osatură a memoriei culturale din care se nutresc ipostazele eului auctorial *nomad,* refugiu lăuntric şi adăpost post-exilic, limba română rămâne categorie intrinsecă eului profund. Ipostazele diferite, faţetele de suprafaţă ale acestui eu profund s-au metisat şi a rezultat un *hibrid cultural* conştient de sine însuşi, de propria sa multiplicitate amendabilă doar prin scriitură. Aici, în dialogul cu Ion Simuţ, Norman Manea îşi re-citeşte biografia ca pe o cronologie accidentată, ale cărei componente, suprapuse şi măsurate cu înţelepciune, trasează harta lăuntrică a devenirii sale creatoare. Nodurile de maximă tensiune interioară s-au convertit, treptat, în nuclee de potenţialităţi semantice infinite, susceptibile de a se lăsa mereu re-scrise, şi niciodată în pericol de a-şi epuiza virtualităţile identitar – simbolice. Cu alte cuvinte, răsturnările biografice devin „« puncte de inflexiune » care concentrează, în dinamica fluxului narativ, pulsaţiile contradictorii ale mediului şi ale propriului eu.” (Manea 2006: 137)

(Post)Modernitatea scriiturii eului costă în arhitectura de tip reţea (care nu se revendică de la structura naraţiunii postmoderne, deşi preia aspectul rizomatic al acesteia, ci de la coordonatele biografiei umane şi creatoare a autorului), tributară unei poetici particulare, centrate pe disponibilitatea biograficului de a genera literatură: „Am început, între timp, lucrul la un roman care testează, de asemeni, un dialog, nu neapărat între autenticitatea documentară şi ficţiunea speculativă, ci între autenticitatea epică şi imersia (analitică) în interioritate, în golurile dintre evenimente, în spaţiul-timp de desubtul epicului care dezvoltă trama narativă.” (Manea 2006: 142)

Decernarea Premiului Nonino a prilejuit, în 2002, o serie de interviuri în cadrul cărora scriitorul îşi re-scrie etapele biografici creatoare cu dezinvoltura celui obişnuit cu recunoaşterea internaţională a valorii estetice a textelor sale, a relevanţei acestora în raport cu mişcarea ideilor literare în post-istorie. Modest, însă bine racordat la sistemul de valori al contemporaneităţii, Norman Manea apreciază cu justă măsură impactul şi efectele premiului: „Cum spuneam, laurii sunt doar un moment de pauză festivă care întrerupe rutina zilnică. Nu sunt nici atât de naiv ca să dilat peste măsură importanţa premiului, nici atât de sceptic încât să-l refuz, minimalizez sau ignor.” (Manea 2006: 150)

Iar în interviul acordat Mariei Nadotti reia chestiunea raportului *centru – margine*, în sensul inutilităţii căutării nostalgice a celui dintâi într-o lume post-istorică – sau post-pascaliană – în cadrul căreia *marginalitatea* s-a suprapus, ca *modus vivendi*, condiţiei umane înseşi. *Des-centrarea*, *de-teritorializarea* devin cvasi-sinonime cu exilul şi cu *huliganismul* simbolic, acoperind intervalul semantic ce are, la unul dintre cei doi poli, rezerva scriitorului lucid faţă de orice fel de restricţie ori manipulare ideologică, iar la celălalt, ascendenţa socio-culturală a conceptelor slabe ale postmodernismului.

„Sunt un scriitor pierdut în, sau recuperat prin traducere" (Manea 2006: 185), afirmă scriitorul în dialogul cu Sean Cotter, ce elaborează, la două mâini, o istorie a regăsirii de sine prin traducere. Relaţia cu ţara de origine şi supravieţuirea literară se suprapun, în procesul traducerii, înţeleasă atât ca translare identitară şi simbolică renaştere, cât şi ca luptă constantă cu limba engleză – limba impersonală, *globalizată* a *lumii noi*.

Spaţiul american de cultură îl obligă pe exilat să se adapteze unui nou canon, unui alt sistem socio-cultural de valori, unei alte maniere de a gândi şi de a concepe literatura. Specificitatea plurisemantică şi incidenţa fertilă a vagului, a ne-spusului, din limba română literară, universul comun de discurs cu lectorul român din timpul şi de după perioada dictaturii comuniste se pierd, în mare măsură, în favoarea pragmatismului limbii engleze şi a orizontului de aşteptare al cititorului american (Manea 2006: 189 – 190)

Cazul particular al receptării *Plicului negru* (Manea 1986) este semnificativ. Cartea, după cum arată chiar autorul ei, *a rămas încifrată* pentru publicul american - care nu deţine *codul de complicitate* autor – cititor – şi, din acest motiv, ar putea să pară destul de stranie, dacă nu exotică, cititorului american. Pe de altă parte, traumele lingvistice şi emoţionale pe care exilul le determină sunt parte a unei aventuri existenţiale unice, în care *noua osmoză*, re-construierea de sine şi re-organizarea datelor naraţiunii identitare recalibrează fiinţa şi oferă noi teme de meditaţie scriitorului proaspăt acceptat într-o lume căreia, şi el, *îi deţine parţial codul*.

Dacă la prima vedere trauma dislocării şi deposedării pare să echivaleze unui nou Holocaust, în *lumea nouă* există o serie de aspecte pozitive ale exilului. Cum ar fi asimilarea traducerii cu o formă inedită de autocritică şi de supra-evaluare lucidă a scriiturii proprii - „Traducerea se poate dovedi, uneori, cum spuneau romanticii, cea mai bună critică literară; eşti forţat să descoperi unde textul pare infirm, improvizat, slab." (Manea 2006: 203) Raportul dintre limba română, ca limbă a interiorităţii, şi engleza americană, în care scriitorul-chiriaş s-a transferat, este unul de coabitare tensionată, însă în mod inedit fertilă. Ziceri vechi româneşti, care păreau uitate, sunt actualizate de memoria culturală vie, sau se instalează o osmoză lingvistică *sui-generis*: „Expresii englezeşti inexistente în limba română caracterizează mai bine o anume situaţie, la fel – expresii româneşti fără echivalent în engleză. Ajungi, cu timpul, să apelezi la formule idiomatice din ambele limbi." (Manea 2006: 205)

Comentând, pe baza chestionarului elaborat de Rodica Binder, relaţia dintre un scriitor şi textele sale, temele fundamentale ale operei – fie acestea exil, Holocaust sau altele – precum şi limbajul – vehicul, Manea insistă asupra irelevanţei celor dintâi în raport cu valoarea estetică intrinsecă şi asupra importanţei covârşitoare a limbii române, ca expresie a suferinţei sublimate estetic: „Viaţa mea este în limbă, asta este ce mi s-a dat. Am încercat, după cum ştiţi, şi alte profesii. Consolarea, suferinţa şi terapia au venit din această zonă. Rămân în ea, este destinul meu." (Manea 2006: 260) Clarificarea semantic – existenţială a suferinţei, extremismele ideologico – politice, zonele de umbră sau de întuneric ale istoriei, toate îşi găsesc în literatură expresia şi exorcizarea, potenţate de pedagogia exilului – modalitate privilegiată de (auto)cunoaştere.

Ţara depărtată reprezintă o componentă biografică puternic amprentată afectiv, pe coordonatele memoriei culturale dar şi ale eului biografic, este o ficţiune în care

supravieţuiesc secvenţe importante din naraţiunea identitară pe ale cărei contururi interviurile le luminează selectiv. România lui Norman Manea este, tocmai de aceea, un produs al memoriei afective şi al scriiturii recuperatorii. Un spaţiu lăuntric între ale cărui hotare eul profund îşi regăseşte o parte din rădăcini (Manea 2006: 261). Din această perspectivă, sentimentul evreităţii - „Scriitorii evrei îşi apropie întrebările existenţei cu mare tensiune ideatică, obsedantă tocmai pentru că viaţa, în tradiţia iudaică, are cea mai mare valoare umană şi nu ni se promite nimic dincolo de ea." (Manea 2006: 277) – şi valorizarea superioară a vieţii, ca dar suprem făcut omului, depăşesc conflictul ideologic şi afectiv al tânărului Norman cu ghetoul evreiesc – reprezentat, concret şi simbolic, de mama evreică. Şi îl apropie, în spiritul *Întoarcerii huliganului*, de evreul de la Dunăre, izolat în demna lui credinţă în autoritatea morală a omului singur, neînregimentat ideologic – Mihail Sebastian.

Şi din nou despre *insolubila chestiune evreiască* discută Marta Petreu şi Norman Manea, pornind de la întrebările insidios–incitante ale celei dintâi şi activând o componentă identitară problematică a scriitorului, recuzată mai întâi, asumată ulterior. Văzută ca un construct identitar etajat – istoric, cultural, religios – marcat de o sensibilitate individuală exacerbată la meandrele istoriei, evreitatea se corelează, la nivelul polului *idem*, cu amprenta culturală şi lingvistică a spaţiului românesc. Şi cu o vocaţie creatoare specifică, potenţată de libertatea de gândire a ateului – aşa cum se declară scriitorul însuşi – pentru care Dumnezeul care i-a dat naştere este, firește, o femeie: „Am spus şi scris de câteva ori că dacă e să mi-l închipui pe Dumnezeu, n-am nici un motiv să mi-l închipui altfel decât ca pe mama mea. Din ea m-am născut." (Manea 2006: 297)

Gabriela Adameşteanu scoate din nou la lumină actorul public, solicitat să răspundă unui *instrument de mediere* interlocuţionară ce propune o perspectivă comparatistă între accepţiunile termenului de *elită* – în spaţiul românesc, european, şi în cel al *lumii noi*. Impactul şi rolul moral, statutul intelectualului, vizibilitatea socio-culturală a acestuia, eventual, rolul său de lider de opinie sunt chestiuni de acută actualitate ce trasează un portret al intervievatului însuşi. Care priveşte lucrurile transcultural, dinspre satul global spre particularităţile socio-culturale zonale: „Intelectualul în arena publică – adesea, un scriitor – şi-a cam pierdut rolul de *învăţător* sau *tribun* al naţiunii. Chiar şi importanţa morală. Şi asta nu doar din cauza « trădării » de care vorbea Julien Benda în faimoasa sa carte, ci chiar prin mecanismul modernităţii şi malaxorului publicităţii contemporane, care produce ierarhii efemere, mereu în schimbare, pe criterii de popularitate imediată." (Manea 2006: 326 – 327) Fapt de natură să justifice acomodarea sa rapidă la *ritualul pedagogic american – colocvial* (Manea 2006: 329), între un instructor mai experimentat în practica analizei literare şi un grup de dezbatere, animat de interesul pentru cunoaştere şi de spirit critic.

Perspectiva transculturală deschide calea dialogului intercultural onest şi permite, în sensul prezervării egal îndreptăţite a mărcilor identitare motivate socio - cultural şi geografic, promovarea literaturii române de valoare în *lumea nouă*. Pregătind o antologie de literatură română pentru o editură academică americană, Norman Manea speră ca, în calitate de *consulting editor*, „alături de Eco, Roth, Ozick, Pamuk, Oz, Simic pentru noua serie de traduceri a prestigioasei edituri Yale University Press" (Manea 2006: 340), să poată promova *literaturile Estului*.

Şi, din nou, re-lecturile *Întoarcerii huliganului* se pot situa, în opinia noastră, în proximitatea unor potenţiale cărţi, aşteptând să fie scrise, sau ca virtualităţi metatextuale sporite de procesul de telescopare a temelor majore ale *textului nomad*. Din această perspectivă, actorul social, prins între multiplele sale îndatoriri, şi eul interior se regăsesc, îngemănaţi, ca parte a unei scriituri - „o structură literară incitantă, umor, lirism, joc, ironie, chiar şi, uneori, o încă pulsatilă şi infantilă candoare." (Manea 2006: 352)

Resorbţia spaimelor, după modelul Paul Celan, sau exorcizarea lor prin scriitură, după modelul Mihail Sebastian, se corelează unei ultime serii de întrebări şi răspunsuri care se

reorganizează, şi de această dată, într-un *interviu narativ* cu miză multiplă. Exilul, de pildă, cu pedagogia lui inerentă, „a obişnuinţei cu moartea, dar şi a unor parţiale regenerări şi înnoiri benefice." (Manea 2006: 366 – 367) *Întoarcerea* simbolică, de factură catabazică, din romanul indirect cunoscut dobândeşte, aici, o coloratură senină, detaşat – nostalgică: mama, receptacol şi exponent al iudaităţii ghetoului, şi tatăl, „rezervat, ordonat, sever, pedant, de o mare decenţă şi demnitate." (Manea 2006: 369) Pe fondul traumei individuale, cu rădăcini mitico – simbolice, acutizată de exilul asumat şi de exilul perpetuu, ca *mod de a fi în lume* al scriitorului, ipostaza *huliganică* se dovedeşte a fi, o dată în plus, o *quête* identitară fundamentală şi o izbăvire. Adică o căutare estetică a formei narative potrivite pentru această re-iniţiere în sine însuşi, re-verificare a adevărurilor eului şi re-identificare cu o naraţiune identitară căutată şi validată în/prin literatură: „Am scris cu mare dificultate şi multă vreme această carte. Tocmai pentru că implicarea emoţională era inevitabilă, căutarea unei structuri literare adecvate devenea încă mai importantă. Nu a fost uşor, am găsit-o abia când am avansat cu scrisul. Intrând în materia biografiei şi, în acelaşi timp, în căutarea « estetică » a formei narative, am intrat într-o retrospectivă multiplicată, m-am « reiniţiat », da, în mine însumi, în ceea ce au însemnat ceilalţi pentru mine şi ce a însemnat, de timpuriu, scrisul, o «izbăvire» de ceilalţi şi de mine însumi." (Manea 2006: 380 – 381)

V. Concluzie

Parte a unei arhitecturi scripturale unice, *Textul nomad* nu ambiţionează a se compara cu celebra şi utopica *Le livre* mallarméană, ci se mulţumeşte cu statutul postmodern de *post-scriptum* – reflectare şi remodelare obligatoriu estetică a lumii prin care scriitorul trece. *Povestea unei vieţi – aşa cum a fost scrisă* – adaugă, crede Norman Manea, „dacă nu revelaţii grandioase, măcar tuşe şi nuanţe noi, adesea tulburătoare, despre alte epoci şi alte moravuri." (Manea 2006: 386)

Referinţe

Blondel, Maurice, *L'itinéraire philosophique de Maurice Blondel. Propos recueillis par Frédéric Lefebvre,* Ed. Spes, 1928.

Călinescu, Matei, *On Norman Manea's* ***The Hooligan's Return***, în Alvin H. Rosenfeld (Ed.), *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press Bloomington • Indianapolis, 2008, p. 27 – 50.

Chamberland, Roger, *Interview 1 — Les chemins d'une réflexion profonde : entrevue avec Jean Royer*, în „Québec français", n° 73, 1989, p. 74-76, disponibil la adresa http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1222080/45282ac.html?vue=resume – accesată la 2.08.2014.

Ethis, Emmanuel, *Le questionnaire, objet de médiation et fiction narrative,* 2003, disponibil la adresa http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2003/Ethis/ethis.pdf. - accesată la 5.08.2014.

Hall, Stuart, *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, în A. D. King (Ed.), *Culture, Globalization and the World System*. Basingstoke, UK, Macmillan, p. 19 – 30, 1990.

Jerzak, Katarzyna, *Exile as Life after Death in the Writings of Henryk Grynberg and Norman Manea*, în Alvin H. Rosenfeld (Ed.), *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press Bloomington • Indianapolis, 2008, p. 75 – 91.

Kan, Eliana, *On Writing, the Illness and the Therapy: An Interview with Norman Manea*, disponibil la adresa http://theamericanreader.com/on-writing-the-illness-and-the-therapy-an-interview-with-norman-manea/ - accesată la data de 1.09.2014.

Mamulea, Mona, *Globalizarea: o ipostază modernă a acculturaţiei*, 2001, disponibil la adresa http://www.respiro.org/Issue17/Non_fiction/non_fiction_mamulea2.htm - accesată la 2.08.2014.

Manea, Norman, *Casa melcului*, Ed. Hasefer, 1999.

Manea, Norman, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Polirom, 2010.

Manea, Norman, *Plicul Negru*, Cartea românească, 1986.

Manea, Norman, *Textul nomad*, Ed. Hasefer, 2006.

Marotta, Vince, *The Multicultural, Intercultural and the Transcultural Subject*, în Fethi Mansouri, Boulou Ebanda de B'béri (Eds.), *Global Perspectives on the Politics of the Multiculturalism in the 21st Century. A Case Study Analysis*, Routledge, New York, 2014, p. 90 – 102, disponibil la adresa https://www.academia.edu/5305779/The_multicultural_intercultural_and_transcultural_subject?login=simoantofi@yahoo.com&email_was_taken=true – accesată la data de 2.08.2014.

Ortiz, Fernando, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, traducere de Harriet de Onís, Durham, NC: Duke University Press,1995.

Ricoeur, Paul, *Soi*-même *comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

Royer, Jean, *De l'entretien*, în „Études françaises", vol. 22, n° 3, 1986, p. 117-124, disponibil la adresa http://www.erudit.org/revue/etudfr/1986/v22/n3/036906ar.pdf - accesată la 1.08.2014.

Royer, Jean, *Le paratonnerre de la littérature*, în „Québec français", n° 73, 1989, p. 71-72, disponibil la adresa http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1222080/45281ac.pdf - accesată la 1.08.2014.

Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie*, Aula, Braşov, 2003.

Simion, Eugen, *Cartea vorbită. Pactul cordialităţii vigilente*, în „Cultura", nr. 182 / 2008, disponibil la adresa http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2875 – accesată la 10.09.2014.

Şimonca, Mihaela, *Identitate fracturată, exil şi anamnesis. Norman Manea, scriitor al memoriei,* în „Observator cultural", nr. 432 / 2013 – disponibil la adresa http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=20096 – accesată la data de 1.09.2014.

Van Itterbeck, Eugène, *În dialog cu Norman Manea*, în „Transilvania", nr. 45/2007.

THE AGES OF FEMINITY. *IMAGINI FRUMOASE* – SIMONE DE BEAUVOIR

Cătălina-Aurora STOICA
University of Bucharest – Romanian Academy

Abstract: The present paper tries to rediscover a novel written by Simone de Beauvoir in 1966, Les Belles Images, through its female characters. Not once, the author of Le Deuxième Sexe was unfairly accused of denying her own feminity. All her fictional work represents a stage where the women, as part of different typologies, espress themselves. Using this novel, which is not very frequented by the critics, the paper constructs the image of the same woman at different ages. Therefore, Dominique represents the woman between two ages, who is no longer young but who is neither old, meanwhile Laurence, the daughter, is the young image of the mother. Also, this paper follows the relationships established between different characters.

Keywords: Simone de Beauvoir, woman, age, relationship, character

Secolul XX a reprezentat începutul unei noi ere pentru femei. Ignorând evenimentele încadrabile în marea istorie, au existat multe altele, la fel de importante sau chiar mai importante, care au făcut posibilă schimbarea de paradigmă. Printre altele, s-au petrecut transformări majore în ceea ce priveşte existenţa de zi cu zi a reprezentantelor sexului frumos. Paleta schimbărilor este foarte largă: de la o mai mare libertate în ceea ce priveşte stilul de viaţă nou adoptat, la o conştientizare a sinelui. Femeile deveneau aproape egalele bărbaţilor luându-şi o serie de libertăţi care erau până nu demult de neînchipuit – fumatul în public de exemplu. Nu trebuie uitat felul în care a fost privită George Sand (pe numele ei real Lucile Aurore Dupin) atunci când apărea în public cu luleaua în colţul gurii, îmbrăcată în veşminte de inspiraţie bărbătească.

Apar din ce în ce mai multe figuri feminine în spaţiul literar, şcolite, care nu joacă doar rolul de figurante pe lângă marile personalităţi ale zilei (în speţă reprezentanţi de sex masculin). De asemenea, literatura scrisă de acestea nu va mai fi una de alcov, ci va trata teme foarte actuale, de maximă intensitate. O astfel de scriere este unul din romanele Simonei de Beauvoir, *Imagini frumoase,* pe care îl voi analiza în continuare urmărind cele două figuri feminine. Aceasta nu doar că va apela la realităţile zilei pentru a-şi crea bucata de literatură (pilula contraceptivă, divorţul, mondializarea etc.), dar va reinventa tipologii deja cunoscute ale feminităţii, oferindu-le noi valenţe, desăvârşindu-le.

Imagini frumoase, romanul lui Simone de Beauvoir, este opera în care feminista ilustrează diferite vârste ale feminităţii, precum şi a situaţiilor, statutelor de tot felul prin care o femeie trece de-a lungul vieţii.

Romanul se deschide cu imaginea Dominicăi, aceasta ilustrând feminitatea ajunsă la maturitate. Avem de-a face cu o femeie mondenă, cochetă, care se dovedeşte a fi o gazdă ca nimeni alta, potrivindu-se perfect în decorul luxos al fermei lui Gilbert Dufrène, partenerul ei de viaţă. Dominique este o prezenţă răpitoare, care nu-şi arată adevărata vârstă: „... foarte suplă în pantalonii ei negri şi-n bluza frapantă, cu părul deschis, jumătate alb, jumătate blond, din spate i-ai da treizeci de ani.” (Beauvoir, 1973: 7) Este o prezenţă plăcută, înzestrată cu bun-gust şi simţ estetic. Femeia anilor '60 (romanul a apărut în 1966) este sigură pe ea, lipsită de inhibiţii, cameleonică aproape.

Este o femeie puternică, care a răzbit, şi-a atins prin propriile forţe scopurile pe care şi le-a fixat, chiar dacă gurile rele o acuză de oportunism: „« Dominique Langlois a făcut carieră datorită lui Gilbert Mortier » [...] Ei spun şi că [...] mama a pus gheara pe Gilbert din interes: fără el nu şi-ar fi putut permite casa asta, călătoriile...” (Beauvoir, 1973: 8-9) Chiar dacă împlinirea prin intermediul bărbatului devenise în acele timpuri deja o chestiune desuetă, Dominique îi datorează lui Gilbert, nu bunăstarea materială sau parvenirea într-o poziţie mai bună, aşa cum este acuzată, ci transformarea ei într-o persoană mai puternică şi mai sigură pe ea.

„A intrat la radio pe uşa de serviciu, în ´45, şi-a parvenit dând din coate, trăgând ca un cal, călcându-i în picioare pe cei care o incomodau.” (Beauvoir, 1973: 9) Aceasta este descrierea pe care Laurence, cea de-a doua figură feminină a romanului, i-o face Dominicăi. Ea, conform pasajului acesta, pare o femeie voluntară, care nu se dă în lături de la nimic pentru a-şi atinge ţelurile. Relaţia dintre cele două femei, mamă şi fiică, este una destul de tensionată. Laurence îşi învinuieşte mama pentru despărţirea de tatăl său, de care se simţea foarte apropiată şi chiar într-o oarecare consonanţă.

Chiar dacă Laurence nu este foarte apropiată de mama ei, nu poate să nu se îngrijoreze la gîndul că Dominique va fi devastată la aflarea veştii că Gilbert o părăseşte după o relaţie de şapte ani. Însă, aceasta fiind o persoană puternică va trece cu eleganţă şi decenţă peste evenimentele neplăcute care o umilesc ca femeie: „E orgolioasă, puternică. [...] Are să sufere, dar orgoliul are s-o salveze. Rol dificil dar frumos: femeia care suportă cu eleganţă o despărţire. Are să se ţină cu-nverşunare de lucru, are să-şi ia un amant nou...” (Beauvoir, 1973: 50) Reacţia Dominicăi la aflarea veştii este una normală. Plânge mai mult din cauza frustrării pe care o resimte că va deveni de acum bătaia de joc a fostelor iubite ale lui Gilbert care şi ele trecuseră, la un moment dat, prin aceeaşi situaţie pe care ea o traversează acum. Disperarea femeii se intensifică şi pe fondul conştientizării faptului că pentru o femeie ajunsă la cincizeci de ani şansele, oportunităţile nu mai sunt aceleaşi ca în tinereţe.

Relaţia dintre mamă şi fiică nu este dintre cele mai apropiate, Dominique fiind o persoană destul de rece, interesată de aparenţe: „Tot ce atinge ea se preface în imagine...” (Beauvoir, 1973: 22). Chiar Laurence a căzut pradă acestei atingerii/priviri de Meduze, aşa cum personajul mitologic împietrea orice muritor care o privea, aşa Dominique transforma în imagine tot ceea ce atingea. Laurence îşi percepe propria mamă ca pe o perfectă străină: „Dominique pune-ntrebări din principiu, dar i s-ar părea indiscret ca Laurence să-i dea răspunsuri îngrijorătoare sau pur şi simplu amănunţite.” (Beauvoir, 1973: 18). Relaţia lor pare a fi mai mult una de convenienţă, de curtoazie, întrebările par a fi puse doar din delicateţe şi au răspunsuri dinainte stabilite (la fel de delicate ca şi întrebările). Aşadar avem de-a face cu o relaţie mamă-fiică de suprafaţă.

Se prefigurează adevăratul motiv pentru care Dominique s-a despărţit de primul ei soţ: mediocritatea. Ea, o femeie aşa de puternică şi de hotărâtă, nu putea întârzia prea mult lângă o persoană paseistă, fără dorinţa de a acţiona, mediocră într-un cuvânt: „Ea nu-i iartă că a ajuns secretar-redactor la Cameră şi nu marele avocat cu care crezuse că s-a măritat.” (Beauvoir, 1973: 15)

„Ce mutră am! O femeie care la vârsta mea munceşte toată ziua şi iese-n fiecare seară, s-a zis cu ea! Ar trebui să dorm.” (Beauvoir, 1973: 16). Femeie în faţa oglinzii. Aşa ar putea fi rezumat pasajul acesta prin intermediul căruia Simone de Beauvoir aduce în discuţie o temă importantă, centrală aproape în literatura feminină: îmbătrânirea. „Laurence o priveşte pe maică-sa-n oglindă. Imaginea perfectă, ideală a unei femei care-mbătrâneşte. Dominique respinge imaginea asta. Pentru prima oară e dezumflată. Lovituri grele, boală, pe toate le-a-ncercat. Şi deodată i se iveşte un fel de panică în ochi.” (Beauvoir, 1973: 16). De acum, se va spune despre ea şi Gilbert: „La vârsta lor sunt o pereche frumoasă” (Beauvoir, 1973: 20). Lucru intolerabil pentru o femeie care simte, trăieşte spaima trecerii inevitabile a timpului.

Teama de a îmbătrâni, de a deveni o umbră a ceea ce ai fost odată, până într-acolo încât să nu te mai recunoşti o macină pe Dominique care simte presiunea trecerii timpului. Ea este conştientă de faptul că trebuie să facă eforturi suplimentare pentru a-l păstra pe Gilbert lângă ea. Acesta, în cinismul său nemăsurat, subliniează un aspect foarte important în ceea ce priveşte imbătrânirea: „... o femeie la cincizeci şi unu de ani e mai bătrână decât un bărbat de cincizeci şi şase" (Beauvoir, 1973: 49)

Dominique va suferi drama de a fi părăsită, după şapte ani de relaţie, pentru o tânără de doar nouăsprezece ani. Astfel toate complexele, toate stările cauzate de înaintarea în vârstă, cu toate transformările care sunt implicate de acest fapt, se vor augmenta inevitabil. Nou-venita, intrusa cea tânără şi fără sentimentul alterării propriei fiinţe va primi ceea ce ei i s-a refuzat în mod sistematic: statutul de soţie, legitimarea relaţiei cu Gilbert Dufrène.

Laurence este personajul cel mai bine conturat, având toate atributele pentru a crea o figură extrem de ofertantă în ceea ce priveşte o analiză asupra sufletului femeii moderne, cu o existenţă plină, în care rolurile pe care trebuie să le joace i se succed cu repeziciune. Cu o existenţă uneori angoasantă, aproape de a-şi pierde propria identitate în multitudinea de roluri, ea este pe rând fiică, mamă, soţie, amantă, femeie de carieră.

Laurence, femeia matură, este produsul dorinţelor şi frustrărilor mamei ei. Dominique a construit-o pe Laurence după chipul şi asemănarea dorinţelor ei. Proiectarea idealurilor mamei asupra copilului, acesta ajungând până la urmă să se identifice cu părintele, este o realitate des întâlnită. Dominique a ajuns până într-acolo încât să facă din Laurence o imagine: „Ea a fost întotdeauna o imagine. Dominique a avut grijă de asta, fascinată în copilărie de unele imagini atât de diferite din viaţa ei, ţinând pe de-a-ntregul – cu toată inteligenţă şi cu toată enorma ei energie – să astupe acest gol." (p. 24)

Viaţa lui Laurence pare a fi perfectă. Este îndestulată, are două fetiţe reuşite, o căsnicie la fel de reuşită, cel puţin în aparenţă. O imagine desăvârşită, dar cu toate acestea, cu multe momente anoste. Viaţa aceasta searbădă, care pare să n-o mulţumească pe Laurence, este animată din când în când doar de pasiune: „Într-o seară, întorcându-ne de la plimbare, deodată, în maşina oprită, gura lui peste gura mea, înflăcărarea, ameţeala aceea. Atunci, zile şi săptămâni, n-am mai fost o imagine, ci carne şi sânge, plăcere." (Beauvoir, 1973: 23)

Laurence încearcă să creeze pentru fetele ei un mediu aseptic, în care nenorocirile, nefericirile să nu existe, astfel perpetuând lucrurile pe care Dominique le-a făcut pentru ea pe când era copilă. Încearcă astfel o trunchiere a realităţii, să medieze fiicelor ei imaginea lumii

Încearcă să-şi protejeze copilul de realităţile negative care îi înconjoară. Este o mamă răbdătoare, care îi răspunde fiicei sale, Catherine, la toate întrebările, conturând răspunsurile în aşa fel încât să o şi protejeze de nefericiri inutile. Cu toate acestea, ea este foarte ocupată, acaparată de muncă, de viaţă în general, încât nu poate supraveghea atent lecturile fiicei sale, lucru pe care şi-l reproşează. Încearcă să-l implice şi pe Jean-Charles în educaţia şi viaţa copiilor, atitudine foarte diferită faţă de aceea din trecutul nu foarte îndepărtat când femeia era singura în grija căreia era lăsat copilul, tatălui distribuindu-se ca singur rol acela de a-i asigura acestuia bunăstarea materială. Simone de Beauvoir trece astfel în pagini de roman schimbările survenite în societate.

Laurence simte o apatie pe care nu o poate controla până într-acolo încât propria ei familie ajunge să-i fie indiferentă, îndepărtată. Acestea sunt preţurile pe care femeia modernă, care şi-a câştigat o sumedenie de libertăţi şi egalităţi, trebuie să le plătească: angoase inexplicabile, depresii periodice. Surmenarea sensibilităţii duce la toate aceste lucruri, iar Laurence nu se află la prima experienţă de acest gen: „Devine deodată indiferentă, distantă, ca şi când n-ar fi rudă cu ei. Depresiunea pe care a avut-o acum cinci ani, i s-a explicat; o mulţime de femei tinere trec prin asemenea criză; Dominique a sfătuit-o să nu mai stea acasă, a sfătuit-o să lucreze, iar Jean-Charles a fost de acord când a văzut cât câştig. Acum n-am niciun motiv să mă lase nervii. Am mereu de lucru, lume-n jurul meu, sunt mulţumită de viaţa

pe care o duc. Nu, nu e niciun pericol. Totul e o chestiune de proastă dispoziţie. Sunt sigură că şi altora li se-ntâmplă de multe ori şi nu fac din asta o dramă." (Beauvoir, 1973: 20). Depresia se instalează pe fondul singurătăţii, sentimentului de inutilitate care rezidă din neaderenţa la o viaţă socială. Această criză prin care Laurence a trecut a fost depăşită odată cu intrarea ei în câmpul muncii.

Starea de spirit dominantă a lui Laurence este plictiseala (o nouă resuscitate a *spleen*-ului incurabil). Simte că se plafonează odată cu căsnicia, cu grijile de fiecare zi, cu maternitatea. Toate acestea adăugate fondului ei interior instabil au determinat-o să se aşeze în ariergardă. Uitarea de sine, delăsarea guvernează existenţa lui Laurence în interiorul căsătoriei: „Cum a dat îndărăt în primii ani de căsătorie, asta a-nţeles, cazul e clasic. Dragostea, maternitatea sunt un şoc emoţional violent când între inteligenţă şi afectivitate încă nu s-a stabilit un echilibru armonios. Mi se părea că nu mai am niciun viitor [...]. Cerc vicios: mă neglijam, mă plictiseam şi mă simţeam din ce în ce mai deposedată de mine." (Beauvoir, 1973: 44). Acesta este primul atac direct, nevoalat, dar cu toate acestea, nu foarte virulent, împotriva maternităţii care te răpeşte pe tine de tine însăţi. Maternitatea şi căsătoria, aceste două idealuri ale femeilor de-a lungul timpului, se dovedesc a fi inoportune şi chiar dăunătoare dacă apar în momentul în care femeia nu este suficient de matură, dacă nu a acumulat suficientă experinţă.

Laurence, adulterina, este vitală, este total diferită de soţia Laurence. Adulterul o ajută să îşi recâştige vitalitatea, pofta de a trăi la modul conştient şi senzitiv. Senzaţia de a trăi periculos, la limita de a fi descoperită o reînsufleţeşte.

Relaţia pe care o are cu Lucien, amantul său, este una tumultoasă, care o cosmuă dar care o face şi să trăiască. Hotărârea de încetare a legăturii primejdioase este urmată întotdeauna de contopiri şi mai violente, şi mai pline de o energie regeneratoare. Laurence apreciează la Lucien tocmai ceea ce îl depărtează pe acesta de Jean-Charles. Iubeşte la cel dintâi felul în care o face să se simtă alături de el: *preţioasă*. Ea de fapt iubeşte reflecţia ei în el, atunci când sunt împreună. Aşadar, iubirea pentru un bărbat nu este altceva decât iubirea pentru ceea ce acesta te face să fii, să devii, pentru cum te face să te percepi în funcţie de el.

Laurence, femeia de carieră, cunoaşte şi travaliul creării scrisului: „... la-nceput e totdeauna greu, atâtea clişee răsuflate, atâtea capcane de ocolit." (Beauvoir, 1973: 23). Foaia albă rămâne de multe ori imaculată, dar optimismul ei nu se stinge, ştie că va ajunge să aştearnă pe hârtie cele mai iscusite texte publicitare. Va crea „imagini de hârtie" (Beauvoir, 1973: 23) Dar odată ce deprinderea va veni şi acest proces, cel de creaţie va intra într-un soi de rutină a scurgerii egale a zilelor.

Omul-nou, omul-modern este guvernat de paradoxuri. Atunci când nu munceşte duce lipsa muncii, atunci când trebuie să muncească, gândurile îi zboară la cei de acasă: „« Asta-i condiţia dureroasă a femeii care lucrează », îşi spune ea cu ironie. (Se simţea şi mai nefericită când nu lucra.) Acasă, caută reclame. La slujbă se gândeşte la Catherine. De trei zile se gândeşte numai la asta." (Beauvoir, 1973: 29)

Chiar dacă nu poate fi analizată ca făcând parte dintr-un şir al vârstelor feminităţii, fiind încă un copil, personajul Catherine este unul destul de interesant, prefigurând imaginea unei viitoare femei complexe, care încearcă o existenţă metafizică. Ea renunţă la micile bucurii specifice copilăriei pentru a rămâne în compania cărţilor. Preferă claustrarea, fiind o fire introvertită, hipersensibilă. Cu naivitatea, ingenuitatea specifică copiilor, aflaţi în momentul în care sunt avizi de cunoaştere, Catherine ridica întrebări existenţiale: „Mamă, de ce existăm?" (Beauvoir, 1973: 24) Copila reprezintă adevărata voce a Simonei de Beauvoir, acesteia fiindu-i cunoscută latura militantistă, activistă. Scriitoarea se foloseşte de acest mic artificiu – copilul neexperimentat, nealterat din punct de vedere al acumulării de experienţe – pentru a aduce o critică tuturor atrocităţilor. De asemenea, prin această întrebare aparent copilărească autoarea se plasează chiar în mijlocul mişcării existenţialiste. Răspunsul venit

din partea mamei are rolul de a astâmpăra neliniştile din ochii copilului. Este răspunsul unui optimist : „Există ca să ne facem fericiţi unii pe alţii...” (Beauvoir, 1973: 24). Însă replica nu se lasă aşteptată: „Dar oamenii care nu sunt fericiţi de ce există?” (Beauvoir, 1973: 24).

Simone de Beauvoir îşi dozează acest personaj episodic cu stări, sentimente prin care şi *la jeune fille rangée* a trecut şi pe care le-a relatat, matură fiind, în primul său volum autobiografic, *Memoriile unei fete cuminţi*. Autoarea, profund înzestrată cu un simţ autoscopic, de sondare a eului profund, inserează astfel de pasaje autobiografice, cum sunt cele pe care le-am citat mai sus, chiar şi în scrierile sale ficţionale. Urmărirea lecturilor pe care micuţa Catherine le avea, a anturajului din care aceasta făcea parte sunt remininscenţe ale copilăriei autoarei. Mama sa, Françoise, încercase, dar fără rezultat până la urmă, să-i supravegheze habitatul.

Imaginea Dominicăi nu este altceva decât imaginea de peste ani a lui Laurence. Acestea două reprezintă vârste diferite ale aceleiaşi feminităţi. Simone de Beauvoir, prin intemediul lui Laurence conturează noul tip de feminitate, cu tot ceea ce implică acesta, angoase, frustrări.

Bibliografie:

Beauvoir, Simone de, *Imagini frumoase*, Editura Univers, Bucureşti, 1973

Beauvoir, Simone de, *Memoriile unei fete cuminţi*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011

Gobeil, Madeleine, *Les personnages féminins dans les romans de Simone de Beauvoir*, accesat în intervalul 03-10 noiembrie 2014 la adresa:

http://digitool.library.mcgill.ca/view/action/singleViewer.do?dvs=1416062027196~759&locale=ro_RO&show_metadata=false&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=6&adjacency=N&application=DIGITOOL-3&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

COMPARATIVE STUDY OF THE CONCEPTS REGARDING THE LITERARY HISTORY AND THE ROLE OF THE LITERARY HISTORIAN IN THE CASES OF NICOLAE IORGA, EUGEN LOVINESCU AND GEORGE CĂLINESCU

Roxana-Oana MÎNDRU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The concept of literary history in our country has known a long and sinous road before coming to embody the field that we know and study today. Along this road, a number of important figures took turns into molding it, by adding and substracting different components, shaping it to the form that we know today. From a history of culture, to a strict diferentiation between the field of literary criticism and literary history until a final merger of literary history and literary criticism, we have come to discovered that we can't write literary history without adding an estetic component and we can't do literary criticism without a certain chronology. This study is a short incursion into the history of the very concept of literary history in Romania and the personalities that had brought changes to this concept.

Keywords: concept, literature, history, culture, influence.

Conceptul, definiţia şi conţinutul istoriei literare au suferit de-a lungul timpului numeroase modificări, adăugiri sau eliminări ale unor concepte, ajungându-se la ceea ce azi numim în genere, modelul călinescian.

Înainte să intrăm însă în acest studiu comparativ al concepţiilor acestor trei mari critici şi istorici literari români, se cuvine să facem o serie de delimitări terminologice şi să dăm în acelaşi timp o serie de definiţii, la fel ca în primul capitol. Vom începe prin a defini, delimita şi exemplifica o serie de concepte precum istoria literară, critica şi estetica, termeni indispensabili demersului nostru. Astfel, definiţiile care se dau azi acestor termeni şi modul în care s-a ajuns la aceste definiţii precum şi legăturile de interdisciplinaritate şi transdisciplinaritate existente între acestea reprezintă elemente foarte importante pentru studiul comparativ pe care ni l-am propus să-l facem.

Vom începe cu definiţia criticii literare, relevând conexiunile acesteia cu celelalte discipline din domeniul literaturii. Astfel, definiţia pe care o dăm azi criticii literare şi care corespunde în mare celei concepute de René Wellek şi Austin Warren în studiul lor, *Teoria literaturii*, publicat pentru prima dată în 1948, este aceea de activitate aplicată la opera literară pe care o analizează, comentează, caracterizează şi valorizează mai ales sub unghi estetic. Critica literară se află în strânsă relaţie cu teoria literară şi cu istoria literară. Critica literară descoperă şi interpretează structura operelor literare, definind-o în esenţa ei, elucidează sensurile şi semnificaţiile ei, intenţionalitatea şi finalitatea ei originară. Totodată, critica literară integrează opera într-un sistem de relaţii cu alte opere, stabilind diverse condiţionări ale acesteia, cadrul ei de referinţă şi reconstituind-o ca pe un univers autonom. Ea apreciază operele sub unghi axiologic, descoperind valorile şi scăderile acestora, prin intermediul discernământului critic şi al judecăţii de valoare. Operele literare sunt consacrate ca structuri axiologice complexe, valorile etice, sociale, politice şi morale fiind mediate prin criteriul estetic. Intenţionalitatea critică este dublu fundamentată antropologic şi axiologic. Punctul de plecare al procesului de valorizare critică trebuie căutat în structura valorilor artei ca produse finite care au căpătat existenţă prin funcţionarea societăţii. Actul critic descoperă şi nu creează valoarea, delimitând valoarea de non-valoare. Termenul de critică literară este

semnalat pentru prima oară de Scalinger, în 1580. Cu toate acestea, o activitate critică apare de fapt odată cu primele opere literare. De-a lungul timpului s-au dezvoltat numeroase tipuri de critică create de diverse şcoli sau curente critice cum ar fi formalismul rus, structuralismul, critica psihanalitică, critica tematistă, critica fenomenologică şi multe altele[1].

Reputatul eseist şi critic René Wellek sublinia că: „În studiul nostru special, distincţia dintre teoria literară, critica literară şi istoria literaturii sunt evident, cele mai importante . Este mai întâi distincţia între un concept despre literatură ca ordine simultană şi un concept despre literatură care o consideră în primul rând ca pe o serie de opere sistematizate în ordine cronologică şi ca parte integrantă dintr-un proces istoric. Este apoi o distincţie între cercetarea principiilor şi criteriilor literaturii şi cercetarea operelor literare concrete, fie că le studiem separat, fie că le studiem în ordine cronologică. Este potrivit să atragem atenţia asupra unor astfel de distincţii fie descriind ca teorie literară cercetarea principiilor literare, categoriilor sale, criticilor sale şi aşa mai departe, fie diferenţiat studiind operele de artă concrete ca criteriu literar."[2].

Istoria literaturii este diferenţiată astfel de teoria literaturii după criteriul opoziţiei dintre simultan şi sistematic, pe deoparte şi istoric şi succesiv pe de altă parte. În acelaşi timp, teoria literaturii devine o cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, în timp ce istoria şi critica literară se referă la operele concrete, în succesiune şi procesualitatea lor în cazul istoriei literare şi static şi separat în cazul criticii literare. Metodele istorice folosite ca funcţii şi o optică proprie sunt indispensabile întrucât stabilirea de categorii, principii, relaţii, nu poate ignora fluctuaţia, diversitatea şi transformarea istorică. Teoria literaturii porneşte de la diversitatea simultană sau succedă construirea categoriilor şi relaţiilor care desemnează continuitatea, evoluţia, mişcarea. Astfel, nu se poate vorbi de stil literar fără a se supune unei interpretări comparative diversitatea şi evoluţia istorică a stilurilor sau nu se pot ignora formele diverse luate de curentele literare, înainte de a se propune o categorie de curent estetic viabil, sistematic[3].

În acelaşi timp, istoria şi critica literară ordonează şi valorifică faptele de literatură pe baza cărora teoria îşi construieşte conceptele şi relaţiile. La rândul lor, aceste concepte şi relaţii sunt valorificate de istoria şi critica literară. Teoreticianul literar operează cu valori consacrate, cercetate prealabil de istoricul sau de criticul literar.[4]

Principalele momente ale sistematizării gândirii estetice sunt legate de evoluţia literaturii însăşi, pentru că toţi poeţii şi-au format opinii cu privire la propria artă, din cele mai vechi timpuri. Termenul de estetică este consacrat în secolul al XVIII-lea de Alexander Baumgarther. Data apariţiei esteticii literare se confundă cu cea a apariţiei esteticii. Generalizările despre artă au început de multă vreme şi s-au sprijinit pe teoretizările literare. Teoria literaturii şi estetica îşi au începuturile în dialogurile platonicene, în *Poetica* lui Aristotel, în *Tratatul despre sublim* şi în *Arta poetică* a lui Horaţiu, pentru a se dezvolta odată cu poetica alexandrină sau cu cele ale Renaşterii şi Clasicismului. În aceste condiţii, preocupările de poetică coexistă cu generalizările estetice şi cu observaţiile specific literare. Este aproape imposibil să se separe în practică cele trei laturi ale cercetării literare, pentru că nici unul dintre criticii şi istoricii literaturii existenţi nu s-au sfiit să facă teoretizări[5].

---

[1] Iulian Boldea, *Poetică şi critică literară,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2008, pp. 3-4.

[2] René Wellek; Austin Warren, *Teoria literaturii,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, pp. 5-6.

[3] Iulian Boldea*, Tendinţe actuale în teoria literară,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2009, pp. 27-33.

[4] *Ibidem*, pp.10-12.

[5] *Ibidem*, pp.14-17.

În cele ce urmează, analizând concepţia a trei mari critici şi istorici ai literaturii, Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu şi George Călinescu, vom demonstra cum, pe măsură ce definiţia istoriei literare se conturează, elemente şi metodologii din alte discipline literare precum critica şi estetica literară se adaugă rând pe rând sau sunt date la o parte. Am putea spune că este imposibil să definim, să teoretizăm sau să exemplificăm conceptul de istorie a literaturii fără să fi făcut în prealabil o definirea a celoralte discipline literare, fără a fi arătat metodologiile, evoluţia şi sistemul lor de relaţii şi competenţe ce le leagă sau le separă. Deorece, în principiu, la fel cum ştiinţa literaturii cuprinde disciplinar atât critica cât şi istoria literară şi teoria literaturii şi istoria literară la rândul ei este compusă şi se defineşte prin elemente de critică, teorie literară, estetică şi chiar poetică, cel puţin în accepţiunea pe care i-o dăm azi.

Multă vreme istoria literaturii constituie un simplu şi minor capitol al istoriei propriu-zise, precum la Voltaire, care îi dedică un capitol intitulat *Des Beux Arts*, în lucrarea sa intitulată *Siècle du Louis XIV*. Începuturile acestui concept constituie deci simple enumerări de cărţi şi autori sub formă de „anale", menţiuni şi repertorii biografice, „vieţi ilustrate", cataloage, inventare, dicţionare, enciclopedii, culegeri de materiale documentare şi bibliografice, „apologii" de diferite tipuri, manuale didactice, exegeze biblice etc.. Toate afirmă ideea care va fi trecută şi istoriografiei romantice că operele literare aparţin trecutului, din a cărui uitare urmează să fie „salvate" de istorie, că opera literară este un dat istoric, un eveniment, o dată înscrisă în istorie, că această dată are o ascendenţă şi o explicaţie prin istorie. În concluzie, în această perioadă se afirma că opera literară şi istoria literară reprezintă capitol de istorie, obiect al istoriei, ce va fi studiat cu metode istorice[6].

La această abordare iniţială vin pozitiviştii care aduc nişte concepte noi care definesc istoria literară ca „ştiinţă" a faptelor literare şi a cauzalităţii lor, cu o excluziune sau ignorare a evaluării estetice, de unde şi radicala disociere de critica literară, împinsă în umbra. Istoria literară trebuie să descopere şi să adune doar fapte literare, să culeagă dspre ele toate documentele posibile, să cunoască şi să reconstituie aceste fapte, să le restituie „aşa cum au fost", să le claseze cronologic în diferite perioade, şcoli, curente, generaţii, să ridice pe aceste baze explicaţiile lor cauzale, „le comment et le pourquoi" („cum şi de ce") şi să descopere legile şi direcţia evoluţiei literare. În toate aceste operaţii, textul rămâne obiectul unui act de cunoaştere, simplu document istoric, considerat şi analizat ca atare. Exemplul românesc tipic al acestui gen de istoriografie literară este oferit de „factologiile" lui G. Bogdan-Duică[7].

Printre principalele erori ale pozitivismului, după cum le identifică Adrian Marino în studiul său, „Istoria literară", în ceea ce priveşte definirea şi metodele aplicate istoriei literare se numără documentarismul, fragmentarismul, scientismul, evoluţionismul, obiectivismul şi indiferenţa estetică. Cele considerate cele mai grave sunt evoluţionismul şi indiferenţa estetică. Evoluţionismul oferă iluzia dezvoltării literaturii în cadrul unei istorii naturale a spiritului. Pe de altă parte, indiferenţa estetică face imposibilă atitudinea adecvată în faţa literaturii: receptarea şi judecata estetică a operei, ca unitate şi personalitate. Pozitivismul istoric ignoră elementele particulare, originale ale literaturii, interesându-se doar de notele comune sau fragmentare, integrabile unei serii. Obiectul studiului nu este realitatea literară a textelor, ci doar studiul heterogen al acestora[8].

Cel care face trecerea de la pozitivism ca metodă şi definiţie a istoriei literaturii, la realism este, la noi, Nicolae Iorga. El înţelege istoria literară ca fiind parte integrantă a istoriei culturii. Această abordare, deşi insuficientă în opinia lui Adrian Marino, constituie totuşi un real progres faţă de metodele pozitiviste. Primul care făcuse un pas în această direcţie este

[6] Adrian Marino, *Istoria literară,* în *Anuar de lingvistică şi istorie literară,* XX, Cluj, 1969, pp. 3-4.
[7] *Ibidem*, p. 4.
[8] *Ibidem*, p. 4.

Titu Maiorescu cu studii de critică şi istorie literară. Istoria cultural-literară nu este posibilă decât într-o singură perioadă din istoria literaturii române şi anume perioada în care Principatele Române se chinuiau încă să se adapteze la modernitate şi să se acordeze la culturile occidentale, perioadă care a urmat cronologic celei a „formelor fără fond". Nimic mai firesc deci, ca istoria literaturii să-şi găsească loc în istoria culturii, „ a artelor literare", aşa cum Francis Bacon a preconizat pentru prima dată în volumele II, III şi IV ale *Advancement Learning* din 1603 şi în volumul II din *Organum* din 1620. Marile colecţii panoramice ale perioadei baroce, *Biblioteci, Elogii, Teatre, Pinacoteci, Tablouri* literare sunt elaborate din aceeaşi perspectivă mixtă. Nicolae Iorga vine în acest curent şi spune: „Istoria literaturii unei epoci însemnă istoria celor scrise în acea epocă". Pe acest principiu el crează o istorie a literaturii care curpinde şi multe alte elemente în afara strict a operelor literare şi a autorilor lor. Istoria literaturii la Iorga era parte componentă a istoriei scrisului şi nu viceversa, care la rândul ei era parte componentă a istoriei culturii[9].

Intuiţia valorilor, Iorga a avut-o la cel mai înalt nivel, chiar dacă această facultate a fost uneori tulburată, abătută, împinsă la concesii sau de-a dreptul anulată atunci când a fost transformată în motiv de gelozie deformatoare. Nu e mai puţin adevărat însă, că de cele mai multe ori, a funcţionat infailibil. Trebuie făcută însă o deosebire între intuiţia valorilor limitată strict la valoarea estetică şi între perspectiva mai largă în care, pe lângă valoarea estetică, se mai au în vedere şi funcţia etică sau culturală a unei activităţi umane. Din acest punct de vedere, simţul valorilor funcţiona la Iorga în acelaşi fel în care a funcţionat la eternul său model, Titu Maiorescu. Şi pentru Maiorescu şi pentru Iorga existau două categorii de valori: unle care îşi urmau traiectoria la mare înălţime, marcând prin prezenţa lor epoca, altele care alcătuiau soldaţii de rând ai unei bătălii culturale generale, care nu se putea totuşi duce fără această armată cvasi-anonimă destinată a pieri în şanţul uitării. Iorga, ca şi Maiorescu înaintea sa, nu a fost un istoric literar *per se*, ci mai degrabă un cronicar literar al vremii sale, preocupar să trieze valorile de non-valori. El a fost creatorul unei întregi ambianţe spirituale, al unui climat general de cultură. Dar această separare a valorilor de non-valori nu avea la bază un criteriu estetic. Ceea ce definea o adevărată valoare în opinia lui Iorga, era capacitatea acesteia de a influenţa epoca şi de a crea epigoni. Deci valoarea unei opere literare stătea nu în esteticitatea acesteia, ci în capacitatea acesteia de a mişca masele. Elementul care conta era deci cel etic şi social şi nu în ultimul rând, cel istoric[10].

Explicaţia acestui sistem de triere stă nu numai în personalitatea lui Iorga ci şi în formaţia acestuia. Mulţi presupun că acesta a avut o educaţie şi o formaţie strict istorică, pe baza faptului că atât lucrarea sa de absolvire a universităţii cât şi cea de doctorat au fost lucrări pe teme de istorie. Aceştia presupun că studiul istoriei literaturii şi al critici literare sunt la Iorga fie o pasiune personală, fie doar o extensie logică a studiului istoriei, ştiut fiind faptul că acesta a încercat mereu să scrie o istorie cât mai completă mergând mereu la surse, cercetând arhive, documente şi mărturii, încercând să acopere o gamă cât mai largă de domenii şi pe cât posbil, toate ramurile posibile ale istoriei. Aceasta este însă doar o justificare parţială a înclinaţiei acestuia spre studiul literaturii şi al istoriei acesteia. În realitate, formaţia lui Iorga este încă din start una dublă, de istoric şi filolog, el absolvind Facultatea de Istorie şi Litere a Universităţii din Iaşi[11].

Această dogmatizare a elementului social în literatură, precum şi teoria valorilor pe care o impune, îl fac pe Iorga să îi respingă pe Arghezi şi pe Rebreanu, în virtutea unei logici care îi ordona să îi dea la o parte pe cei care veneau să răstoarene ideile şi dogmele pentru care Iorga lupta şi care constituiau crezul său. Din acelaşi motiv se justifică şi faptul că

[9] *Ibidem,* p. 5.
[10] Dan Zamfirescu, *N. Iorga- etape către o monografie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 88-91.
[11] *Ibidem,* pp. 90-91.

argumentarea valorii unui scriitor să nu se facă întotdeauna în termeni criticii estetice, ci prin sublinierea trăsăturilor prin care aceştia instigau la cultură.

Spiritul critic al lui Iorga are o dublă formaţie, maioresciană şi gheristă. Specificul structurii sale de istoric literar este acela că persoana criticului este altoită pe trunchiul unei vocaţii unice de istoric. Acest mod de a scrie istorie literară este inaugurat de Iorga în 1891, când publică studiile sale despre Nicolae Bălcescu şi Nicolae Filimon. Cea dintâi formulare sistematică a concepţiei şi metodei sale istorico-literare o găsim deja în introducerea la *Istoria literaturii române din secolul al XVIII-lea.* La baza acestei concepţii stă ideea că „istoria literară este, cu anumite condiţii proprii, un capitol al istoriei generale, cel puţin sub raport fundamental, căzând sub problematica teoretică şi metodologică a celei din urmă."[12].

Potrivit lui Iorga, o istorie literară nu e o banală galerie, o sală de expoziţie, pe pereţii neînsemnaţi ai căreia se atârnă conştiincios pânze răzleţe, unde bătrânul cleric este aşezat lângă vioaia păstoriţă iar eroul îmbrăcat în zale e pus lângă funcţionarul la pensie care ţine în mână tabachera anilor săi din urmă. O istorie literară trebuie să fixeze biografiile în mişcarea de idei a epocii, să pună în legătură cugetarea unuia cu gândirea generală a timpului. Istoria literară nu se poate înţelege la Iorga fără istoria culturală, ale cărei culmi le studiază cu deosebire în operele şi în viaţa scriitorilor. Însă chiar dacă practic, Iorga relizează simultan o istorie a literaturii şi o istorie a culturii, fiindcă nimeni nu o mai face sau nu ar mai putea-o face ca el, el avea teoretic cel puţin noţiunea clară a caracterului distinct al celor două: „Dar a scrie o istorie literară şi o istorie culturală nu e acelaşi lucru. Cea din urmă se ocupă de ceea ce a realizat în civilizaţie umanitatea dintr-un timp, într-o ţară, ce dintâi cercetează cele mai înalte manifestări ale acestui proces de civilizaţie. Istoria culturală caută în istoria literară elemente pentru a înţelege spiritul unei epoci, sfărmând strălucitoarea formă personală în care acest spirit se îmbracă la aleşii minţii dintr-o epocă. Pe când istoria literară se ajută pentru a înţelege sufletul deosebit al acestor aleşi."[13] .

Pe acest fond stabilit de Iorga, după câteva nume de mai mică amploare, vine să se aşeze Eugen Lovinescu. Cu acesta, Iorga intrase într-o polemică privind un post de profesor universitar în cadrul Universităţii din Bucureşti. Refuzul lui Iorga de a-şi acorda suportul a fost motivul pentru care Lovinescu nu şi-a îndeplinit niciodată cariera universitară. Rădăcinile acestui conflict dintre Iorga şi Lovinescu se regăsesc în ideile pe care acesta le promovează, care vin să răstoarne ideile susţinute de Iorga şi care stătuseră în picioare vreme de aproape două decenii. Era cunoscut faptul că Iorga era foarte ferm în convingerile sale şi că respingea deschis pe toţi cei care veneau cu idei prea radicale, care ar fi putut răsturna sistemul creeat de el.

Principalele teorii promovate de Lovinescu împotriva cărora Iorga s-a opus în mod deschis au fost sincronismul şi teoria mutaţiei valorilor. Astfel, în *Istoria civilizaţiei române moderne*, Lovinescu defineşte principiul sincronismului în următorul fel: „Miezul sincronismului îl constituie principiul stimulare-simulare, cadrul teoretic este alimentat de sociologia psihologistă şi finalistă a lui Gabriel Tarde, prin ideea de imitaţie ca lege universală a dezvoltării societăţilor"[14].

Lovinescu a plecat de la o situaţie de fapt în elaborare teoriei sincronismului şi anume prezenţa aşa numitei „forme fără fond" şi umplerea acesteia cu conţinutul care îi lipsise. Odată reprinsă realitatea trebuia explicată. Nu e mai puţin adevărat că viziunea pe care o propune criticul e rezultatul unei interpretări a datelor istorice şi atitudinea unui pozitivism strict e o iluzie. Posibilitatea unui tablou istoric impersonal şi imparţial în înţeles obiectiv nu

[12] *Ibidem,* pp. 91-93.
[13] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea,* în *Introducere* în vol. I, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1969, pp. 10-11.
[14] Eugen Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Editura TipoMoldova, Chişinău, 2010, p. 24.

există, de fapt, în general. Mai mult chiar, Lovinescu nu respectă faptele constrângătoare ci le supune concepţiei sale la nivelul asperităţilor şi ignorând incidentele care le-ar putea contrazice. Teoria sa e mult mai aproape de condiţia unei ipoteze fermecătoare prin inteligenţă şi captivantă prin înseşi erorile sale, nu odată fecunde şi deschizătoare de noi orizonturi[15].

Dacă ideea sincronismului are la origine conceptul tardian al imitaţiei, baza documentară a *Istoriei civilizaţiei române moderne* e asigurată în esenţa ei de *Istoria partidelor politice din România* a lui A. D. Xenopol, lucrare recenzată elogios de Lovinescu, încă de la apariţia ei. În spiritul probităţii sale caracteristice ilustrate prin toate monografiile sale de istorie literară, autorul s-a documentat foarte riguros. Fără a respinge evoluţionismul junimiştilor din punct de vedere teoretic, Lovinescu observa numai că acesta, aplicat la situaţia concretă a dezvoltării societăţilor orientale, s-a dovedit impotent, din motive de ordin istoric. Principiului sincronismului şi cel al imitaţiei li s-a adăugat şi teoria mutaţiei valorilor, care a lărgit ruptura schismatică cu concepţia lui Iorga[16].

Pentru o clarificare deplină a concepţiei lovinesciene, este necesar să explicăm câteva lucruri. În primul rând e necesar să răspundem la întrebarea dacă modificarea valorilor estetice ale unui neam se datorează mutaţiei sau evoluţiei. O a doua întrebare care trebuie pusă este dacă mutaţia sau evoluţia se petrec în planul ideologic sau în cel a sensibilităţilor. Trebuie să observăm că Lovinescu foloseşte termenul de „mutaţie" cu o conştiinţă foarte limpede a semnificaţiei acesteia. Deşi între mutaţie şi evoluţie există o inevitabilă antiteză, textele teoretice ale criticului le aşează adesea într-o asemena poziţie încât relaţie dintre ele pare mai degrabă a fi una de sinonimie sau cel puţin de dependenţă, dar în nici un caz una de excludere, ceea ce este de natură să creeze o veritabilă confuzie terminolgică. Vorbind de variabilitatea interpretărilor unei opere de artă de-a lungul timpului, Lovinescu scrie că în afară de mutaţia generală a tuturor valorilor estetice determinate de însăşi evoluţia conceptului estetic, fiecare operă de artă mai importantă evoluează ca sens estetic în sânul unor generaţii succesive. De aici rezultă limpede felul în care criticul întelege mutaţia axiolgogică. Este de fapt vorba de o evoluţie şi nu de un salt, adică de o soluţie de continuitate. Totuşi Lovinescu vedea o ruptură totală a legăturilor între sensibilitatea actuală, modernă şi sensibilitatea trecutului şi în consecinţă, între formele lor estetice. Din această cauză, marii artişti sunt incomparabili cu ceilalţi, întrucât fiecare dintre ei se încadrează într-o civilizaţie, într-o formulă estetică şi trebuie considerat în sine şi prin raportatea numai la acea civilizaţie şi la acea formulă estetică[17].

E drept, criticul admite uneori că pentru dispoziţia acestor discontinuităţi e nevoie de perioade mari de timp, alteori i se pare că e suficientă şi o singură generaţie. Dar generaţia nu mai e atunci o noţiune cronologică, ci una estetică. Nici tinerii nu sunt implicit moderni, ci spirite de orice vârstă biologică, supuse depotrivă aceluiaşi ritm dominant al vremii. Astfel, este posibilă o coexistenţă fizică, dar nu şi estetică a Hortensiei Papadat-Bengescu cu Ion Ciocârlan sau cu modernitatea lui Eminescu cronologic, dar nu şi spiritual. Înseamnă deci că nu timpul este elementul decisiv al mutaţiei estetice, ci calitatea valorilor însăşi. De aici până la afirmare durabilităţii artei în raport direct proporţional cu calitatea ei estetică nu mai este decît un pas[18].

Însă legate mai adânc de zestrea noastră ancestrală, de lumea necunoscută a resorturilor interioare, sensibilitatea nu se opune acţiunii conceptelor. Lovinescu vorbeşte de o

[15] Florin Mihăilescu, *Eugen Lovinescu şi antonimiile criticii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 120-123
[16] *Ibidem,* pp. 123-125.
[17] *Ibidem,* pp. 269-270.
[18] *Ibidem,* p. 270.

evoluţie a conceptului estetic. Astfel, pentru a explica hiatusul dintre noi şi Antichitate, criticul vorbeşte dimpotrivă de o evoluţie a sensibilităţii, admiţând în consecinţă că numai pe cale intelectuală ne mai este permis accesul la valorile clasice. E evident că deosebirea e mai mare întrucât sensibilitatea şi ideologia estetică nu sunt nici unul şi acelaşi lucru şi nici nu evoluează în acelaşi ritm. S-ar putea obiecta că sensibilitatea îşi are oarecum în dependenţă ideologia estetică pe care aceasta o urmează cu fidelitate, dar realitatea istorică ne deovedeşte în schimb contrariul[19].

Întorcându-ne atenţia spre fenomenul estetic, trebuie să conchidem că nu mutaţia îi este caracteristică, ci evoluţia. Lovinescu recunoaşte în *Istoria civilizaţiei române moderne* caracterul evolutiv şi nu revoluţionar al sensibilităţii. În realitate, valorile trăiesc în funcţie de intensitatea lor estetică şi apoi în funcţie de capacitatea lor de a adera la cele mai diverse interpretări critice şi ideologice. Capodopera are viaţă proprie şi ca şi viaţa însăşi, are o anume ambiguitate caracteristică, rezultată tocmai din obiectivitatea estetică sau impersonală a artistului, adică din uitarea de sine şi adâncirea completă în obiect. Frumosul e în esenţa lui etern, interpretările sale sunt istorice[20].

Impresia de durabilitate a operelor vechi se datorează sincronismului scăzut al acelor epoci. Pentru a se împrăştia operă are nevoie de timp, iar circulaţia este anevoioasă. Dezvoltând procedee rapide de comunicare, epoca modernă asigură unei opere de artă o receptare aproape simultană pe toate meriadianele globului. Densitatea producţiei artistice a crescut şi unitar cu rapiditatea impunerii sale constituie un factor de scurtare a duratei interesului axiologic a publicului consumator de artă[21].

Diferenţa de doctrină între Nicolae Iorga şi Eugen Lovinescu nu e atât de profundă cum ar părea. Ambii nu cred neapărat în evoluţie, ci în rupturi, salturi şi adaptare, dar ea există când conceptele celor doi se specializează. Nicolae Iorga considera că formele fără fond semnalate cu atâta patos de Titu Maiorescu şi contemporanii săi, trebuiesc umplute cu un „conţinut" specific românesc. Pe de altă parte, Eugen Lovinescu vine şi spune că aceste forme vor fi într-adevăr umplute mai devreme sau mai târziu, dar nu neapărat cu un conţinut original, specific naţional, ci prin imitare a valorilor occidentale. Deci formele preluate de la alţii vor fi umplute cu un conţinut preluat şi el şi adaptat de la alţii pe baza pricipiului sincronismului. Un principiu susţinut şi de Iorga care nu se opunea preluării de modele din afară, atâta timp cât ele sunt adaptate la specificul naţional. Astfel, civilizaţiile, în special cele mai puţin evoluate, vor prelua potrivit lui Lovinescu, de la celelalte, opere literare pe care le vor adapta în stil proprie. Şi Iorga şi Lovinescu pornesc de pe aceeaşi bază maioresciană, dar se îndreaptă în direcţii diferite. Abordarea lui Iorga e una realistă şi documentaristă, în timp ce cea a lui Lovinescu e clar modernistă[22].

În ceea ce priveşte istoria literaturii, spre deosebire de Iorga, Lovinescu nu crede într-o separare a valorilor de non-valori. La el, istoria literară este de fapt o extensie a criticii. Cel puţin teoretic, Lovinescu delimitează clar aceste două concepte, cel al istoriei literare şi cel al criticii. În practică însă foloseşte aceeaşi metodologie pentru ambele. Singura diviziune clară dintre istoria şi critica literară la el este că în timp ce critica literară se ocupă de operele literare contemporane, istoria le are drept obiect pe cele din trecut, cu care criticul literar nu mai poate rezona. Ambii preferă deci în istoriile lor literare opere mai vechi, fără să ajungă cu istoria lor în perioada contemporană. Motivul lui Iorga a fost aversiunea acestuia faţă de

[19] *Ibidem,* p. 271.
[20] Eugen Lovinescu, *Confesiunile unui critic*, Istitutul de Cultură Român, Bucureşti, 2006, p. 47.
[21] Florin Mihăilescu, *op. cit.,* p. 271.
[22] *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, Vol I, editura Eminescu, Bucureşti, 1971, pp. 129-133.

curentele literare moderne, fiind din ce în ce mai critic cu autorii contemporani sieşi. Lovinescu în schimb considera operele contemporane drept apanajul criticii literare şi nu al istoriei literaturii[23].

În ciuda acestei separări teoretice clare pe care o face Lovinescu între critica şi istoria literară, separare continuată de Tudor Vianu şi Vladimir Streianu, el este în fapt primul istoric literar care aplică metodele criticii şi principiul estetic în elaborarea istoriei literaturii. Cel care va elabora, teoretiza şi aplica clar această metodă va fi însă George Călinescu cu a sa *Istorie a literaturii române* din 1941.

Socotit de mulţi drept unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare istoric şi critic literar de la noi, acesta are meritul de a fi legat definitiv şi în teorie dar şi în practică, istoria literară de critică. George Călinescu se lansează în perioada în care Iorga abia încetase din viaţă, asasinat de legionari. Ideologic vorbind, această perioadă era marcată din punct de vedere al criticii şi istoriei literare de modelul lui Lovinescu, continuat în epocă de Tudor Vianu.

Călinescu continuă în 1946 seria istoriilor sintetice începută de Iorga şi continuată de Lovinescu în 1937. Evoluţia criticii şi istoriei literare româneşti cunoaşte o culme cu George Călinescu.

Din cele două direcţii majore din istoria literaturii române, ambele converg spre Călinescu. Iniţial avem autonomismul început de Titu Maiorescu, continuat mai apoi de Mihail Dragomirescu care se va rupe mai apoi între Dimitrie Caracostea pe deoparte şi Eugen Lovinescu de cealaltă. Direcţia lui Lovinescu va fi urmată de Tudor Vianu, Vladimir Streianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius şi Şerban Cioculescu. Direcţia luată de Dimitrie Caracostea, va fi continuată în schimb de Constantin Dobrogeanu- Gherea şi mai apoi de Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu şi Mihai Ralea. Aceste două direcţii majore, cu conceptele şi metodele lor se reîntâlnesc şi se reunesc în opera lui George Călinescu[24].

Aceasta este, spre deosebire de Vianu şi Perpessicius, emulii lui Lovinescu, în toate privinţele, biografic, social şi psihologic, un „homo novus". O energie primigenă, abundentă, imperioasă, curgând în direcţii multiple şi chiar opuse, pe spaţii mari, părând de aceea deseori tulbure, dar păstrându-şi limpezimea şi direcţia de curgere. Valoarea permanentă la care ţinteşte şi ajunge temperamentul său critic este monumentalul, totdeuna evident prin materia multă şi de calitate superioară. În limitele monumentalului, afirmaţiile critice, intenţiile, impresiile, asociaţiile, disociaţiile, referinţele crude sau erudite, paradoxul, raţionamentul, sofismele şi mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încolăcesc într-o arhitectură de stil. Mişcarea contradictorie faţă de sentiment este puterea generată de bogăţia sa de personalitate. Ea se denotă cu timpul în mari antonimii ca cea dintre impresionism şi documentaţie ştiinţifică, criteriu estetic şi criteriu biografic, real şi artă, perechi de valori ilustrate cu opere masive si totdeauna excepţionale, indiferent de genul cărora aparţin. Mecanica întinsă a contradicţiei proprii îl poartă în critică la poziţii intelectuale extreme. E paradoxal, ca în cazul „elementarului" Eminescu şi al „rafinatului" Creangă şi e sofistic când, îl combate pe Maiorescu pentru că ridiculizează strofe socotite de el geniale[25].

Aceasta e însăşi atitudinea lui de artă şi de viaţă cea mai decisivă. Căci la puterea de a gândi şi a simţi genial, George Călinescu, acest paradoxal posesor al unei personalităţi contradictorii şi tumultoase, a adăugat voinţa de a trăi genial după concepţia existenţialistă barocă a unui romantism enorm. În sinea sa, Călinescu este primul exemplu al criticului şi

[23] Nicolae Manolescu, *Conceptul de istorie literară* în *România Literară,*nr. 10 /1999.
[24] Nicolae Manolescu, *op. cit.*.
[25] Florea Firan, Constantin M. Popa, *Călinescu (antologie comentată),* Editura Minerva, Craiova, 1995, pp. 89-90.

istoricului literar care este în acelaşi timp şi autor. Scrie romane şi teatru şi această abordare e vizibilă şi în critica sa[26].

În *Istoria literaturii române* pe care o scrie el, autorii pe care îi cercetează devin personaje de roman. El nu numai că se apleacă asupra lor aplicând din plin principiul critic şi estetic la istoria literară, dar în acelaşi timp, impune un nou tip de critică literară în literatura românească: critica impresionistă. Istoria literaturii pe care o scrie Călinescu nu mai este nici o cronică detaşată cu scopul de a separa valorie de non-valori, nici o istorie culturală şi nici o istorie critică a operelor literare care nu atinge nici un moment prezentul[27].

Călinescu nu numai că are curajul de veni cu istoria sa literară până în perioada contemporană sieşi, dar declară clar şi răspicat că o istorie literară nu se poate face fără o componentă critică şi estetică, după cum nu se poate face critică literară, fără un element cronologic şi istoric. Odată cu Călineascu, istoria literaturii române va deveni în formă, concept şi definiţie ceea ce cunoaştem azi. Modelul călinescian a fost atât de puternic încât el persistă până azi[28].

Călinescu nu este însă nici opusul, nici produsul unor figuri precum Nicolae Iorga sau Eugen Lovinescu. El este produsul unei epoci şi rezultatul unei conglomerări de concepte. A luat de la amândoi ceea ce a considerat potrivit şi nu a ezitat niciodată să indice erorile sau lipsa de continuitate în conceptele acestora. Dar, în acelaşi timp, le-a recunoscut ambilor contribuţiile majore la istoria şi critica literară, precum şi la cultura românească..

Fie că vorbim de istoria literară văzută ca parte integrantă a istoriei scrisului şi sinonimizată cu istoria culturală ca la Iorga, fie că vorbim de principii sincronice şi de teoria mutaţiei valorilor în cultura românească şi de separarea criticii şi istoriei literare în temporalitate la Lovinescu sau de o istorie literară critică şi estetică la Călinescu, fiecare dintre aceştia a reprezentat un pas înainte pentru modul în care s-a scris şi se scrie istorie literară la noi.

Este important să îi vedem pe aceşti trei critici şi istorici literari, nu ca rivali, implicaţi în polemici directe sau postume, ci ca pe forţe complementare care au dus la naşterea unuia şi aceluiaşi concept. Chiar dacă, aparent, unele dintre ideile lor par a fi în antiteză, la o analiză mai atentă e uşor de sesizat că predecesorii au constituit un model pentru urmaşi şi că ideile unora se nasc fie din dezvoltarea, fie din reacţia contrară la ideile celorlalţi. Iorga a fost important pentru Lovinescu şi ambii au avut un rol decisiv şi o contribuţie importantă pentru Călinescu.

Istoria literaturii române trebuie văzută nu ca un şir de polemici, ci ca o evoluţie, mai mult sau mai puţin lineară, bazată pe concepte complementare.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Lucrări generale:

1. Alexandrescu, Sorin; *Introducere în poetica modernă* în volumul *Poetică şi stilistică,* Editura Univers, Bucureşti, 1972.
2. Antologie; *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, volumele I-II, editura Eminescu, Bucureşti, 1971, 1973.
3. Boldea, Iulian; *Estetică generală,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2007.
4. *Idem, Poetică şi critică literară,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2008.

[26] *Ibidem,* p. 90.
[27] *Ibidem,* p. 91.
[28] George Călinescu, *Tehnica criticii şi a istoriei literare* în *Principii de estetică,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 29.

5. *Idem, Tendinţe actuale în teoria literară,* Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2009.
6. Densusianu, Aron; *Istoria limbei şi literaturii române,* Editura Tipo-Litografia „Il Godner”, Iaşi, 1894 în secţiunea electronică a Bibliotecii „Robarts” din cadrul Universităţii din Toronto, Canada.
7. Manolescu, Nicolae *Conceptul de istorie literară* în *România Literară,*nr. 10 /1999.
8. Marino, Adrian; *Istoria literară,* în *Anuar de lingvistică şi istorie literară,* XX, Cluj, 1969.
9. Welleck, Rene; Warren, Austin; *Teoria literaturii,* Editura pentru Literatură universală, Bucureşti, 1967.

Lucrările de specialitate

10. Călinescu, George; *Istoria literaturii române,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1941.
11. *Idem, Literatură şi contemporaneitate,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
12. *Idem, Tehnica criticii şi a istoriei literare* în *Principii de estetică,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
13. Firan, Florea; Popa, Constantin M.; *Călinescu (antologie comentată),* Editura Minerva, Craiova, 1995.
14. Lovinescu, Eugen; *Confesiunile unui critic,* Istitutul de Cultură Român, Bucureşti, 2006.
15. Mihăilescu, Florin; *Eugen Lovinescu şi antonimiile criticii,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
16. Nagy-Talavera, Nicholas M.; *N. Iorga-o biografie,* Institutul European, Bucureşti, 1999.
17. Zamfirescu, Dan; *N. Iorga- Etape către o monografie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

THE ARTISTIC BELIEF OF ION HOREA. POETIC-HERMENEUTICAL STUDY

Anamaria ŞTEFAN (PAPUC)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: During six decades dedicated to "the word", Ion Horea has published numerous poems, which reflect a preoccupied consciousness to become in time the writer and the work, and whose substance is releasing the artistic belief and the joy of the creative act, understood and assumed as a temptation. If concerning writers such as Tudor Arghezi, Stefan Augustin Doinas we encounter a series of reflections about poetry in theoretical studies, in Ion Horea`s work the poetic consciousness is reflected in the written lyrics. His poems represent the diagram of poetic sensibility, with the perplexities, eclipses and its illuminations, with the convictions and hesitations of the artist, with the achievements and the difficulties of the creation.

Keywords: poetry, creator, word, artistic belief.

Pe parcursul a şase decenii dedicate cuvântului, Ion Horea a publicat numeroase poezii care reflectă o conştiinţă preocupată de devenirea în timp a scriitorului şi a operei, şi din al căror fond se degajă crezul artistic şi bucuria actului creator, înţeles şi asumat ca o ispită. Modul în care poetul se raportează la creaţie, la menirea artistului şi la scopul artei sale apare explicat într-un interviu, în care poetul mărturiseşte că „poezia este un tărâm aparte, invadat de voluptăţi contrare altarelor ei"[1], iar datoria esenţială a poeţilor e de a conştientiza că produsul lor artistic are „menirea dumnezeiască să bucure, să lumineze şi să călăuzească oamenii prin hăţişurile marilor întrebări şi incertitudini. Să ne întrebăm în ce lume trăim, care-i rostul nostru, pentru cine şi de ce scriem. Cu alte cuvinte, să ne îngrijoreze destinul culturii nu ca spectatori, ci ca răspunzători de obligaţiile ce ne revin în durata fericită a acestui destin."[2] Poetul Ion Horea se reîntoarce în spaţiul autentic al poeticului, acolo unde întrebarea îşi caută răspuns în rostire şi rostuire, mân(t)uire de cuvânt, *comunicare* şi *cuminecare*; toate acestea prin vocabula de dincolo de negura cotidianului.

Dacă la scriitori, precum Tudor Arghezi, Ştefan Augustin Doinaş întâlnim o serie de reflecţii despre poezie în studii teoretice, la Ion Horea conştiinţa poetică se oglindeşte în versurile scrise. În acest sens, mărturie stă poezia „Pomenire" din volumul de debut, în care îşi defineşte originea, şi în acelaşi timp ne destăinuie magma inspiraţiei sale poetice: „Eu m-am născut din grâne, din fân, din cucuruz,/ Şi-n mine port mireasma pământurilor sfinte./ Şi behăitul turmei şi mugetul de vite/ Şi cântecul de greieri îmi stăruie-n auz.// Eu am păzit la vie, sub luna cea mai clară/ Din câte răsăriră tăcute oarecând,/ Şi-n fiecare toamnă şi-n fiecare vară / De dealurile mele mi-e dor şi sunt flămând." Cu alte cuvinte, poezia lui Ion Horea e „născută lângă pământ, în mijlocul naturii, hrănită din viaţa ţăranilor şi culegându-şi podoabele din priveliştile rustice."[3] Imaginea identificării poetului cu natura, alături de imaginea care îl proiectează sub chipul unui artifex cu virtuţi creatoare, le regăsim în poezia

[1] Boldea, Iulian, „Ion Horea: *Cine citeşte, citeşte. Aşa a fost de cându-i lumea*" în rev. *România literară*, nr. 21 / 2014, p. 13.
[2] *Ibidem*, p. 14.
[3] Al. Philippide, *Studii şi portrete literare*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 40.

„Definire", al cărei tipar arghezian e vizibil: „Sunt cel ce ia lumina şi rotunjind-o-n boabe/ În fiecare toamnă dă lumii noi podoabe./ Sub frunza scuturată a viţelor de vie/ Sunt cel ce vede-n struguri un strop de veşnicie." Reîntoarcerea spre glie, spre mediul natural, spre un etern gând autohton devoalează un spirit neosămănătorist.

Ipostaza emblematică a poetului subjugat prin încuviinţarea proprie unei misiuni vitale, este la Ion Horea miticul Sisif care ia de fiecare dată muntele pieptiş: „Trăiesc la margini, ca un rob sisific/ Şi strâng ce pot, din ce se poate strânge/ Şi sui cu bolovanul meu, versific, / Împins de-o boală cuibărită-n sânge." („Pagină"), şi care trăieşte cu satisfacţie osteneala atunci când „sisific, bolovanii de gânduri cad în mine!" („cât numai gândul") Această imagine e recurentă în creaţia sa, poetul considerându-se un etern debutant, care îşi revizuieşte şi perfecţionează neîntrerupt meşteşugul asemenea marilor poeţi care „au cunoscut aceste nopţi deşarte,/ Când scrii un rând şi-l tai a şaptea oară." (Sonetul *15*). În viziunea poetului, orice modificare înseamnă o confruntare cu clipa trecută. Setei de a scrie i se opune uneori, o îndoială care îl determină să taie neîncetat versul şi să îl înlocuiască cu altul, însă oricât ar părea de lipsită de perspectivă această ecuaţie, „ea este o epifanie"[4] : „O, dar toţi au dreptul/ Să ia viaţa-n piept./ Eu, în faţa foii/ Stau şi mai aştept."// Poate vine, totuşi,/ Şi se leagă versul,/ Unul mai cu scrisul,/ Altul mai cu ştersul.// Ca la jug, în brazdă,/ Vita, sub blesteme./ Asta-ţi este soarta,/ Scrie, nu te teme." („Altcum") Astfel, potrivit afirmaţiei lui Tudor Argezi, „artistul rămâne ucenic şi meşter în fiece zi a vieţii lui de lucrător întru cele esenţiale."[5]

O altă ipostază pe care poetul şi-o asumă e cea de „scrib fără glas", care transcrie „ca într-un Decalog existenţial"[6], pe tăbliţe „de lut, de piatră şi de scânduri" vocile oculte, „într-o tonalitate discretă şi învăluitoare, fără exhibări ale eului sau inflamări retorice."[7] Totodată, e hotărât să lupte cu „Uitarea, cu Timpul pe care-l încrustează în versuri, deloc ostentativ, ci cu blândeţea molcomă a ardeleanului care depozitează în subtext un mesaj bine articulat"[8]: „Eu nu sunt decât scribul. Voci oculte/ Îmi spun să le-nsemnez şi să vă las/ Din câte-au fost pe vremuri, mult mai multe,/ Măcar din urma lor care-a rămas,/ Poate va fi şi cineva s-asculte./ Eu nu-s decât scribul fără glas. [...] Eu nu-s decât un martor care-aleargă/ Şi zvârle-n calea roiului ţărână/ Până la rât în adumbrirea largă/ A unui trunchi de salcie bătrână,/ Foşniri şi zumzet crucea zilei leagă/ Sub coşniţa ce-aşteaptă într-o rână. [...] Eu nu-s decât drumeţul, pentru-o oară/ Oprit să însemnez, să mai ascult/ Oculte voci cât nici nu pot să moară/ Şi nici să-ntoarne stinsul lor tumult/ Din uruirea pietrelor de moară/ În măcinişul lor de mai demult" („Scribul").

Pentru poet „scrisul e-o povară" - sau mai bine zis, o descărcare de povară – însă şi „singura avere", bucurie şi supliciu totodată, care îi oferă prilejul să trăiască acea extază a alchimistului în faţa metamorfozei mercurului în sulf, a argintului în aur, a mineralului brut în piatră cristalină. Astfel, procesul scriiturii, ca şi cel alchimic „cu toate indefinitele sale variante şi semnificaţii simbolice constituie Opera care este o Creaţie (poiesis), o imago mundi realizată printr-o *imitatio dei*. În împlinirile ei cele mai înalte, ea poate fi echivalentul unui act iniţiatic, cu cele trei mari faze: *lectio, meditatio, contemplatio*, la capătul cărora

[4] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura EuroPress, 2008, p. 599.
[5] Tudor Arghezi, „Literatura în spectacol" *apud*. Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura EuroPress, 2008, p. 602.
[6] Floarea Miu, „Sub semnul lui Orion" în rev. *Ramuri*, nr. 6 / 2011, http://revistaramuri.ro/index.php?editie=60, accesat în data de 30 octombrie 2014.
[7] Iulian Boldea, „Caligrafiile memoriei" în rev. *România literară*, nr. 22 /2012, http://www.romlit.ro/caligrafiile_memoriei, accesat în data de 27 octombrie 2014.
[8] Monica Grosu, „Versetele scribului" în rev. *Luceafărul,* serie nouă, anul XVI, nr. 4 / 2012, http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=4020&editie=163, accesat în data de 30 octombrie 2014.

scriitorul, scrisul şi scrierea formează o singură realitate, unică, irepetabilă."[9]: „De la-nceputul lumii, nici o clipă/ N-a cunoscut această alchimie/ Care ţi-e dată-n clipa asta ţie.// Aştepţi ca-n zborul roiului, înaltul, / Şi simţi sub ochii tăi cum se-nfiripă/ Un vers cum n-a mai fost vreodată altul." (Sonetul *94*)

În singurătatea nopţii, în faţa foii albe care e „martorul cel drept", poetul trăieşte drama cuvântului, însă nu cedează şi reflectă asupra aceea ce el reprezintă în lume, în faţa vieţii şi a morţii, iar din această stăruinţă se iveşte motivul, adică acel *ceva* care te chinuie, şi care nu e altceva decât însăşi substanţa poeziei: „dar miezul nopţii trece-ntr-o linişte confuză,/ când foaia albă tace, şi vorba te refuză,/ şi-nchipui tot ce nu ştii, şi-aştepţi să vie ceva (...) („preţul soliei") Hârtia opalescentă este „o probă a golului, a inerţiei care împiedică începutul şi care trebuie învinsă"[10], în faţa tăcerii ei, închegându-se primele gânduri, idei. Această primă etapă, cunoscută în domeniul alchimiei ca „opera la negru, are în ea ceva greoi, penibil chiar, până să se învingă inerţia substanţei, până să se formeze din amestecul impur, care nu cedează uşor, metalul nobil, primul cristal. Este ca o incubaţie care pregăteşte încolţirea germenilor şi naşterea embrionului"[11]: „acum ai coala albă dinainte,/ şi-un gol pe care numai tu îl simţi,/ şi nici nu ştii câte-o să-ţi vină-n minte/ ce gânduri stau să te împingă-n zimţi." („început")

Dintr-un dialog al poetul cu sine se schiţează maniera sa de compune sonete: „Trăznite gânduri îţi mai trec prin minte!/ S-o scrii şi asta, nu uita. Notează, / Şi mâine, căutând, pe la amiază, // De nu cumva ce scrii acum te minte,/ Să mai încerci o-mperechere brează/ De patimi, de nesomn şi de cuvinte. Criticul Daniel Cristea-Enache remarcă că modul în care poetul îşi coordonează mijloacele tehnice penru a scrie este unul „gospodăresc": cotrobăie în desagă pentru a găsi rimele „Atâtea rime-ai scotocit că parcă/ Desaga a-nceput să se golească,/ Şi tot mai des cuvinte ca de iască/ Plaivazul tău încarcă şi descarcă" (Sonetul *61*), cântărind cu minuţiozitate minutele şi secundele, „Te joci cu jumătăţile şi sfertul,/ Împarţi minute, drămuieşti secunde,/ Poate ceva şi ţie ţi se-ascunde/ Sub adumbrirea timpului, incertul" (Sonetul *97*), ca mai apoi rimele găsite să le etaleze pe tarabă, „Taraba ta de rime-i cam săracă/ Şi nici nu ştii cât ar mai face kilul/ Din ce ne-arăţi cu gestul tău, subtilul,/ La firma veche pusă sus pe-o cracă." (Sonetul *22*). Autoironia faţă de această nouă îndeletnicire reiese din versurile sonetului *57*: „De-un veac poeţii-au început să strice/ Tipare vechi şi forme desuete,/ Şi tu încerci acum să scrii sonete! /Eşti învechit se tot, orice s-ar zice!", ea fiind o strategie salutară, pe care poetul o foloseşte tocmai pentru a dejuca eventualele critici: „Se vede că în firea ta un viciu-i/ Să te cam iei în râs şi să te biciui, / Să nu ţi-o spună alţii mult mai tare." Sonetul *6* redă pas cu pas ritualul pe care poetul îl urmează atunci când se angajează în procesul creaţiei: „Te-aşezi la masă, potriveşti hârtia/ Şi-aştepţi să-ncepi, mai mestecând în ceaşcă,/ Priveşti pe geam şi-ai vrea să-ţi cadă-o pleaşcă.../ Dar, deocamdată-n gândul tău, pustia...// Mai sorbi din ceai, şi parcă o rădaşcă/ Te prinde-n cleşte: – grijile, cu mia!/ Din ce să se aleagă poezia, / S-o vezi măcar trecând într-o caleaşcă?"

În poezia „Ca pasărea minune", poetul îşi înţelege creaţia prin surprinderea totalităţii, încercând să extragă esenţa din toate nivelurile lumii, de la cel geologic până la cel cosmic: „Tot lângă dealuri sufletul mi-e plin,/ Tot lângă ape, inima-n suspin,/ Tot lângă nori mi-e gândul în rotire." Rotirea devine însemnul unei existenţe în spirală, care îl conduce din spaţiul matrice, originar, mitic spre concretul unei existenţe în care se proiectează sufletul. Întru-un imagism ce pendulează între flux şi reflux, eul proteic al creatorului îşi devoalează sensibilitatea printr-un atitudinal dihotomic aflat între trecut şi eternizare, între repaus şi ascensiune: „chemat în fire, alungat în fire,/ şi căutat şi plâns şi blestemat,/ învins şi

[9] Florin Mihăescu, „Despre alchimia scrisului" în *AlterMedia*, 6 mai 2006, http://www.altermedia. Info/romania/2006/05/06/ despre-alchimia-scrisului/ accesat în data de 29 octombrie 2014.
[10] *Ibidem*
[11] *Ibidem*

învingând,/ reînviat/ ca pasărea minune din vechime/ ştiut de toţi şi neştiut de nime." Principiul poetic al reluării identităţii în poezie se traduce în perspectivă mitologică prin pasărea Phoenix, care renaşte din propria cenuşă. Definiţia phoenixului ar putea fi şi a creatorului care se naşte pe sine prin propria creaţie, care „transgresează principiul identităţii fără a-şi pierde totuşi identitatea trecând de la acelaşi la altul; creaţie, care ca şi Phoenixul, în toate manifestările şi la toate gradele sale, de la o frângere la alta, nu conteneşte să se mistuie şi să se regenereze, dar nici să mistuie şi să regenereze şi care o zămisleşte şi o face să trăiască în continuare luând-o în seama sa."[12]

În faţa tuturor semnelor care anunţă pervertirea vieţii, a valorilor morale şi spirituale, poetul ripostează prin „osânda scrisului, ca religie şi soluţie artistică."[13] În rondelul „O rugăciune-i lucrul meu", poetul identifică poezia cu rugăciunea: „O rugăciune-i lucrul meu/ nimic mai mult, o rugăciune,/ În care-aştept pe Dumnezeu/ Să mai încerce o minune." Poemele lui Ion Horea tind către rugăciune şi comuniune, „repere providenţiale în a face suportabil sentimentul eşecului dar şi al incompatibilităţii visului poetic cu agresiva secularizare a lumii româneşti"[14]: „Vremuri păgâne,/ nu te mai duce!/ Haide, bătrâne/ haide sub cruce!" Simbolul crucii poate fi sinonim cu patima scrisului, „legământ violent, visceral, pe viaţă şi pe moarte, contra cronometru"[15]: „Tulbură hârtia/ cu sudori de sânge,/ patima, pustia, / până nu se stânge!" Scrisul capătă astfel semnificaţia unei rugăciuni, aşa cum era perceput în Antichitate, când „poezia nu era deloc această vană *literatură,* cum a devenit printr-o degenerescenţă datorată cursului descendent al ciclului uman, ea având la începuturi un veritabil caracter sacru,"[16] în timp ce poetul însuşi era un „*vates,* cuvânt care îl caracteriza ca fiind înzestrat cu o inspiraţie oarecum profetică."[17] Suferinţa sa e redată sugestiv prin evocarea Golgotei: „(Spun scripturile de-o altă noapte-a tainei şi-a Golgotei)/ Şi se-ntorc nehotărâte, fugărite şi târâte, / Rezemate-n şerpi în stare să se mai prefacă-n bâte/ O, dar toate-aceste vorbe le întorc pe mii de feţe,/ Nu cu poftă de ospeţe, nici cu gând să mă răsfeţe,/ Caut în alcătuirea lor un chip al altor timpuri/ care tot mai suie nimburi şi mai taie-n codri beţe/ Ca să biciuie pustiul unor ape amărui –/ Timp al neamurilor duse şi de mult al nimănui,/ Ce mă-ntoarce la cei singuri când otrava pică-n linguri,/ Când nu ştiu ce sunt în stare să mai fac din câte vrui –/ Timp nepăsător ce trece ca o flacără-n statui."

Întreaga viaţă pe care poetul şi-a dedicat-o cuvântului e contaminată de o tristeţe provocată de superficialitatea unei lumi acefale şi incapabile să înţeleagă sensul poeziei: „Un vers în plus, în minus, nu-i tot aia?/ Şi cine mai citeşte poezie / În jocul tot mai dur de-a puia-gaia?" Versurile se lasă pătrunse adeseori de sentimentul inutilităţii vocaţiei artistice şi deplâng insensibilitatea şi lipsa de interes faţă de poezie. „Şi ce folos să scrii încă vreo oră,/ O lună ori un an ori chiar o viaţă/ Când scrisul tău pe nimeni nu învaţă/ Şi-i ignorat de tot ce el ignoră." (Sonetul *101*) Atitudinea cu care este tratată poezia îi induce impresia că poezia e o înşelătoare moară de cuvinte, care stă sub semnul efemerului şi al eşecului: „Ca o moară/ cu lopeţi,/ te învârţi/ şi te repeţi// şi tot macini/ uruială/ din credinţă/ şi-ndoială." (**** Ca o moară*), îndoială ce îi este accentuată şi de comportamentul ingrat al contemporanilor, pe care poetul „nu se sfieşte să-i asimileze, vitriolant, unei umanităţi decăzute în zoologic"[18]: „Printre

---

[12] Jean Burgos, *Imaginar şi creaţie,* volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ştefan cel Mare"- Suceava, Colecţia *Studii*, Bucureşti, Editura Univers, 2003, p. 158.
[13] *Ibidem,* p.15.
[14] *Ibidem,* p. 15.
[15] *Ibidem,* p.15.
[16] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, traducere din franceză de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, p. 71.
[17] *Ibidem,* p. 72.
[18] Geo Vasile, „Via crucis" în rev. *România literară,* an XXXIII, nr. 6 / 16-22 februarie 2000, p. 15.

tertipuri/ şi artificii,/ palide chipuri,/ sumbre delicii./ Lume de cloacă,/ legile rânzii,/ uite-i, la troacă,/ porcii, flămânzii!" Tristeţea poetului devine şi mai apăsătoare când observă postura egoistă a unor tineri camarazi, al căror ţel e să ia locul celor vârstnici, fară nicio şovăire: „De la o vreme nimeni nu te-ntreabă/ Ori ce-ai putea să faci şi tu de treabă./ Că mai trăieşti, cei tineri se şi miră/ Pândind, când îi pleca să-ţi ieie locul." (Sonetul *24*) Criticul literar George Călinescu a schiţat cel mai bine în a sa „Istorie a literaturii române de la origini până în prezent" profilul unor astfel de ambiţioşi ce dau dovadă de „un egoism de generaţie monstruos. Fiecare tânăr, indiferent de valoare, vrea să înlocuiască pe un mai puţin tânăr şi odată luată hotărârea de a publica, orice obiecţie pare un atentat." Poetul nu-i scapă din vedere nici pe „bodiguarzii critici", ba chiar mai mult, în relaţia cu aceştia mimează „o cochetărie feminină: mai nu vrea – mai se lasă citit, comentat, înţeles."[19]

Nefiind atras de „mode" literare, poetul caută să se delimiteze într-o *Ars* (poetica) de angoasele şi tulburările poeziei moderne, ceea ce îi confirmă statutul de *homo per se* şi o „atitudine de tip clasic, încrezătoare în permanenţe şi mizând pe meşteşugul bine stăpânit al potrivirii cuvintelor, în programatic răspăr cu dezechilibrele veacului şi cu ecourile lor în limbajul liric"[20]: „ajungi să treacă timpul peste tine/ şi tu să stai ca pietrele din prund./ pe-atât te trage parcă mai afund,/ un vers, pe cât îl meştereşti mai bine./ nepăsători, pământul e rotund, confraţii tăi o iau pe serpentine./ tu singur, parc-ai duce o ruşine/ şi cauţi rime într-un veac bolund./ mai lasă şi tu vorbe desrânate/ să-mbete limbi de câlţi şi creieri seci,/ nu vezi cum lumea ţine să-şi arate/ că doar pieirea mai durează-n veci!" Pentru a nu fi pus la zid de eventuale obiecţii privind reticenţa sa faţă de „mandarinatul" modern al literaturii, Ion Horea îşi exprimă – sub o formă uşor patetică – încrederea în misiunea poeziei de a asigura lumii „un colţ de puritate şi refugiu pentru sensibilul omenesc"[21]: „Pot să adaug ceva la tot ce-au spus gânditorii,/ Filosofii, savanţii, revoluţionarii, economiştii, roboţii,/ Cercetătorii, orbii, invalizii, pompierii,/ Ciberneticienii, profesorii...? – se întrebă cu o doză de rezervă poetul, ca în final să răspundă pe un ton persuasiv: „Toate-s praf, lumea-i cum este şi ca dânsa suntem noi/ Vă jur pe inima mea autentică, nu am de gând,/ S-o schimb cu alta, vă jur, nu vă pot spune/ Nimicuri, nu vreau să mă joc de-a cuvintele,/ Pentru că mai cred în poezie,/ Mai cred în ceasurile ei, când ne aduce aminte/ Că-i mai rămâne inimii ceva, peste toate,/ dar ce să vă spun şi cum, ca s-o recunoaşteţi?/ O pasăre cântă la ceasul iubirii, legănată pe-o creangă/ Fără să ştie că lumea umană a muzicii ei ar fi/ O chestiune de raporturi matematice ..." („Încă nu") Prin insearare versului eminescian – practică cunoscută sub numele de *logopoeia* – poetul constată, la fel ca predecesorul său, că trăieşte într-o societate decadentă în care valoarea şi impostura sunt puse sub semnul egalităţii.

Viziunea privind condiţia deznădăjduită a poetului în societatea „veacului bolând", lipsită de idealuri înalte, e exprimată cu un umor, am putea spune, chiar dezolant: „Rezist şi eu cum pot, să nu se vadă,/ Puţin bătrân, puţin falit, puţin şomer,/ Ca-ntr-o neccunoscută Iliadă/ Compusă după moartea lui Homer.// Pieţe pline, bunătăţi grămadă./ Eu, cu sacoşa strânsă, şi stingher,/ Adulmecând minuni dinspre livadă,/ Mai socotesc, mai număr şi mai sper." Sufletul poetului e bântuit de neliniştea îmbătrânirii şi a obscurului presentiment thanatic, însă actul scriptic e cel care devine panaceul împotriva acestor stări care îl împresoară: „Aceste foi ce-aşteaptă dinainte/ Cu timpul, scrise, să îngroaşe vraful,/ Nu le-am ales să-mi fie epitaful/ Compus cumva din două-trei cuvinte.// De multe, ştiu, se va alege praful,/ Cu cât le scriu, mai prost ori mai cu minte,/ Şi nu le-ncerc pe fiecare-n dinte,/ cum face cu monedele zaraful." (Sonetul *20*) Incandescenţa spiritului poetic are tăria să învingă,

[19] Daniel Cristea-Enache, „Sonete postmoderne" în rev. *Adevărul literar şi artistic*, an X, nr. 586 / 25 septembrie, 2001, p. 5.
[20] Ion Pop, *Pagini transparente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 60.
[21] Ioana Creţulescu, „Ion Horea: *Încă nu*" în rev. *Viaţa românească*, XXV, 11, noiembrie 1972, p. 114.

chiar şi teama de moarte: „prins în această odaie,/ între pereţii sonori, / sufletul meu e-o văpaie, / foc răsărit pe comori.// zilele, tot mai puţine, sperlă-au rămas, şi scântei, / dar focul ţine, mai ţine, / în cenuşa anilor mei!" („focul") În ciuda tuturor dezamăgirilor provocate de o epocă nefastă, poetul, al cărui destin „e-un petec de hârtie", nu ezită să-şi afirme cu mândrie ipostaza de „rob", de truditor al condeiului: „În lungul şir de nopţi şi poticniri/ Voi mai compune, poate, un opuscul,/ Şi-aştept să mă apropii de crepuscul/ Acelaşi rob, aceleiaşi meniri." Ultimele trei versuri ale sonetului *78* reprezintă o sinteză clară ce atestă faptul că poetul nu şi-a pierdut încrederea în cuvânt, în poezie: „Cât timp în mână tot mai ţii condeiul/ În tine, află-ţi rostul şi temeiul/ Şi-n plopii tăi înalţi, cu frunze rare."

Prin urmare, poeziile lui Ion Horea configurează diagrama unei poetici sensibile, cu nedumeririle, eclipsele şi iluminaţiile ei, cu convingerile şi ezitările artistului, cu satisfacţiile şi neajunsurile creaţiei.

Bibliografie:

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Bucureşti, Editura Minerva, 1997.

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura EuroPress, 2008.

Boldea, Iulian, „Ion Horea: *Cine citeşte, citeşte. Aşa a fost de cându-i lumea*" în rev. *România literară*, nr. 21 /2014.

Iulian Boldea, „Caligrafiile memoriei" în rev. *România literară*, nr. 22 /2012, http://www.romlit.ro/caligrafiile_memoriei.

Borges, Jorge Luís, *Arta poetică,* traducere de Mihnea Gafiţa, Bucureşti, Editura Curtea veche, 2002.

Burgos, Jean, *Imaginar şi creaţie,* volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ştefan cel Mare"- Suceava, Colecţia *Studii*, Bucureşti, Editura Univers, 2003.

Creţulescu, Ioana, „Ion Horea: *Încă nu*" în rev. *Viaţa românească*, XXV, 11, noiembrie 1972.

Cristea-Enache, Daniel, „Sonete postmoderne" în rev. *Adevărul literar şi artistic*, an X, nr. 586 / 25 septembrie, 2001.

Grosu, Monica, „Versetele scribului" în rev. *Luceafărul,* serie nouă, anul XVI, nr. 4 / 2012, http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=4020&editie=163.

Guénon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, traducere din franceză de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Bucureşti, Editura Humanitas.

Manu, Emil, *Arta poetică la români*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Tritonic, 2002.

Miu, Floarea, „Sub semnul lui Orion" în rev. *Ramuri,* nr. 6 / 2011, http://revistaramuri.ro/index.php?editie=60.

Mihăescu, Florin „Despre alchimia scrisului" în *AlterMedia,* 6 mai 2006, http://www.altermedia. Info/romania/2006/05/06/ despre-alchimia-scrisului.

Al. Philippide, *Studii şi portrete literare*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964.

Pop, Ion, „Un neotradiţionalist: Ion Horea" în rev. *Tribuna*, an XI, 1-15 iunie, 2012.

Pop, Ion, *Pagini transparente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.

Tudor-Anton, Eugenia, „Un destin poetic" în rev. *România literară*, an XXXIV, nr. 29 / 25-31 iulie, 2001.

Tudor, Eugenia, „Calendar" în rev. *Viaţa românească*, XXIII, 4, aprilie 1970.

Vasile, Geo, „Via crucis" în *România literară,* an XXXIII, nr. 6 / 16 - 22 februarie 2000.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral

Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE PLASTICIZED IMAGE OF THE ORIGINAL PLACE IN THE CARCERAL WRITING OF PAUL GOMA

Veronica NANU
"Alecu Russo" University of Bălți, Moldova

Abstract: In the study - The plasticized image of Paul Goma's original place of prison writing: there are highlighted the main theoretical ideas related to Heidegger's concept of "place-of-opening", which became the sine qua non condition of being. At the same time, the interpretation of correlative couple existential significance "here-there" is emphasized as a mark of the relation place / non-place. The impact of the phenomenon on writing Romanian dissident since 1945, is being studied as one of the few opportunities to escape from communist totalitarian space.
The option to interpret the work of Paul Goma is the fact that his destiny is an emblematic case of dissent of the Romanian culture. In this context, the study of the novel "The obsessive decade", which describes the picture of a devourer of space, will outline the split image of the personality, driven by the passion of writing, caught in its path of transition from a world subject to terror, towards a possible "paradise" which remains always suspended.
Beyond the theoretical components, text analysis is imperative of the novels Ostinato, Usa noastra cea de toate zilele, and In cerc, where the narrative technique and logic of the included Third, the irreparable destruction of the identity is revealed. The physical confinement outlines a parabolic path, determined by the necessity of forcing the inner "doors" and the creation of others, by returning to his own inner self. The research will highlight dissent chimerical image re-entry into freedom, emphasizing, through interdisciplinary philosophical and literary analysis, the problem of non-place. Enclosed in the "interior" in search of that "dwell-in" the gomian ego endures a psychological space and time, building under the eyelids "o imago mundi".

Keywords: place, non-place, freedom, inner „doors", obsession.

Imaginea disidenţei ca fenomen apare în diferite cadre politice, atât temporale cât şi spaţiale, dictând o listă de diverse constrângeri sau posibilităţi accesibile pentru fiecare spirit protestatar. În plus, relevarea condiției intelectualului disident în România din perioada comunistă presupune o reflecție asupra trecutului apropiat, întru recuperarea și reconstituirea valorilor etice din sfera politică, întrucât disidența ca fenomen este inseparabilă de regimul totalitar, devenind replica asumării etico-politice a unor gesturi față de sistem. Oriunde, susține Hannnah Arendt, „totalitarismul deține controlul absolut, el înlocuiește propaganda cu îndoctrinarea și folosește violența nu atât pentru a-i speria pe oameni (lucrul acesta se face doar în faza inițială, când mai există, însă opoziție politică), cât pentru a realiza constant doctrinele sale ideologice și minciunile sale practice" (Arendt 2006: 424). În cele din urmă, regimul totalitar, în viziunea exegetei, creionează două valențe: propaganda și teroarea. Închisoarea, menționează Dragoș-Mugurel Cristea, în chip paradoxal, devine „un spațiu deosebit care filtrează moralitatea și caracterul oamenilor" (Cristea 2008: 25). Nu putem nega faptul că spațiul carceral a fost dintotdeauna un loc al intimidării, al claustrării și al abuzurilor, acționând ca o forță de masacrare a „eului" și de dezolare a personalității. Perioada dictaturilor totalitare, însă, ascunde o altă imagine a închisorii, ca mijloc de represiune, anihilare, și nu în ultimul rând, de distrugere, imagine care, grație literaturii de sertar: a

jurnalelor, și memoriilor celor care au suferit caută să deschidă „oblonul". Hannah Arendt definește acest călău prin două caracteristici fundamentale: pe de o parte – o atracție maladivă față de rău, iar pe de altă parte – un dispreț total față de viața umană. Cu alte cuvinte, totalitarismul se orientează nu doar spre o exterminare a dușmanului, ci și a memoriei sale, transformând deținutul într-un „mort viu, un nenăscut, un neconceput, […] căruia i se interzice de a fi existat vreodată" (Cesereanu 1998: 123), strigoi înstrăinat de identitatea sa, de familie, de societate, de propria sa viață, păstrând incertitudinea revenirii în locul pe care l-a pierdut. Acest malaxor al justiției comuniste are ca obiectiv transformarea omului și crearea așa zisului homo sovieticus, a unui om nou, reeducat, robotizat, lipsit de orice personalitate, un ne-om. Existența lui este legiferată prin ne-ființare, definită de Martin Heidegger în *Introducere în metafizică* ca o „materie care nu și-a primit forma de materie, care nu-și poate da sie însești forma și pentru a oferi, astfel, un aspect" (Heidegger 1999: 48), plasat într-un non-loc și non-timp, plăsmuind imaginea perfectă a individului colectiv, pictată corespunzător moralei comuniste.

Condiționată de experiența dramatică, aproape înjositoare a torturii totalitariste, literatura română a păstrat relativ puține documente referitoare la teribila imagine a spațiului carceral. Totuși, în ciuda controverselor iscate în jurul persoanei sale, Paul Goma rămâne una dintre figurile marcante ale disidenței române. Devenind un personaj incomod, Goma, are „experiența de a nu mai aparține unei lumi, unui topos" (Coza 2011: 15), care intră într-o cursă febrilă de căutare a umanului, a libertății supreme, prin desființarea „ușilor lăuntrice"- anunțând în acest sens, în și prin romanul său formele revoltei din spatele gratiilor, care transcend dincolo de spațiul închis al penitenciarului, zdruncinând „sentimentul de dezrădăcinare și inutilitate" (ibidem). Adevărata valoare de document al unei epoci de mărturie artistică a scrisului lui Paul Goma este patima de a pune „pe hârtie" tot ce a văzut, tot ce a „simțit" (Goma 2003: 264). Edificator în acest sens este romanul *Ostinato,* calificat drept „roman de export", care „reflectă tribulaţiile unui personaj, trăind în lumea halucinantă a închisorii" (Popa 2010: 249), unde pentru prima dată, Gulagul comunist este înfăţişat la noi, în „partea lui hidoasă, monstruoasă, de dobitocire a omului" (idem), romanul *Ușa noastră cea de toate zilele* unde, potrivit ziarului Süddeutsche Zeitung nr. 264 din 16 noiembrie 1972, Paul Goma „vizează urmările psihice și existențiale ale perioadei staliniste în țara sa, el a construit o „societate închisă" ca exemplu și simbol al unei situații sociale actuale" și romanul *Gherla-Lătești* - conceput ca o memorare târzie a primei experienţe penitenciare. Romanul, care poartă „numele terifiantei închisori inventariază locul, topografiază universul carceral, definește această lume supusă terorii" (Coza 2011: 182), pe care Goma o „ne-uită" și o „ne-tace".

Personajul lui Paul Goma „pregustă" sentimentul non-locului, devenind conştient de faptul că între imaginea lumii şi a întregului univers carceral nu se poate sesiza nici o diferenţă: „[...] lumea demult nu mai are ferestre. Doar uşă, ca celula; cu clanţă pe dinafară" (Goma 2007: 3), reprimând orice tentativă de evadare. Romanul *Ostinato* îl găseşte pe Ilarie Langa, în debut, în ipostaza de analist ce surprinde tabloul non-locului în cele trei dimensiuni ale sale: spaţiul, timpul şi sistemul de relaţii inter-umane, care „primeşte în cazul Gulagului aspectul specific concentraţionar" (Cesereanu 1998: 12). Paul Goma optează pentru reprezentarea unui spaţiu sinistru, măsurat în „[…] cinci paşi, nu mai mult de cinci, totdeauna cinci, de la uşă" (Goma 2007:3), unde timpul îşi pierde din valoare: „[…] şi nu e prea devreme şi nu prea târziu" (idem), obţinând, graţie scriitorului, posibilitatea de a se dilata sau a se comprima, în dependenţă de necesităţi. Spaţiile de detenţie, subliniază Hannah Arendt, sunt „găuri de uitare în care oamenii se poticnesc din întâmplare, fără să lase urme obişnuite ale existenţei lor trecute, cum ar fi un cadavru sau un mormânt" (Arendt 1994: 564). În aceste „găuri" sistemul de relaţii inter-umane este unul uniformizat, unde individul este privat de orice personalizare atât a sa proprie, cât şi a referentului, calitate, pe care antropologul Marc

Augé o va atribui non-locului. Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim plan „nefirescul" situaţiei lui Ilarie, care se află „alături de cuvintele răspicate fără grabă fără grabă aglutinate le văd cu coada ochiului fără să le privesc nu arată a cuvinte şi le ştiu şi nu pot ieşi din aşa nu sunt chiar ele ci imaginea lor răsfrântă în oglinda paralelă cu drumul mă înfig în ele cu lopata să le împrăştii să le trimit pe calea cea bună dar lopata e furcă de nuci nu reuşesc să le zornăi pe loc în morman vin încoace în şir strâns […] alunecă de când le ştiu curg pe urma adânc săpată" (ibidem: 14), întru a sublinia imaginea detaşării de la biografia personajului şi dificultatea adecvării scriiturii la condiţia de deţinut a acestuia. Drama lui Ilarie Langa se amplifică pe măsură ce protagonistul recunoaşte continuitatea trăirii non-locului în interiorul „celulei de eliberare" şi în afara acesteia. Obsesia „uşilor lăuntrice" devine centrul de mediere a lumii dinăuntru şi a celei din afară - o întruchipare relativă a locului. Paul Goma îl alege simbolic pe Ilarie Langa, un inacceptat, interiorizat, „cel mai deţinut dintre toţi deţinuţii, învelit în cea mai închisoare, înlănţuit în cele mai lanţuri" (Goma 2007: 48) pregătit să caute liberarea, să bată „o(b)stinat(o)" la propriile „uşi lăuntrice" (Haţiegan 2010: 12), încercând să regăsească matricea rupturii şi atribuindu-i imaginea mitologică a Ithacăi - a locului originar, deci a lumii de „acasă", ca o posibilitate de a reveni la propriul sine, nealterat, neînrobit. Autenticitatea reprezentării locului devine una himerică, întrucât „[…] Ithaca odată atinsă se dovedeşte a nu fi cea căutată" (ibidem: 148).

Drumul eliberării fizice din celulă este un traseu de natură psihică, pe care Ilarie îl parcurge în sens invers, conjugând-ul cu cel de închidere: „−Libertatea să-ţi fie mai închisoare decât închisoarea […] − Sau altfel: Libertatea să fie pentru totdeauna ameninţată, minată, să conţină viermele îndoielii şi în acelaşi timp să fie viermele, să trăiască din viitoarea închisoare […]" (Goma 2007: 41).

Întru realizarea unei eliberări din celulă, marcă a „resimţirii" locului autentic, traseul va continua cu o eliberare din închisoare, o suprimare a sentimentului non-locului. Uşa „cea de toate zilele" va deveni, în acest caz, unica promisiune a acestei eliberări, dar şi primul obstacol spre atingerea liberării obsedante. În esenţă, semnalează Goma: „Liberarea se va face din afara înăuntrului în afara adevărată, nu din celulă, trebuie să trec prin purgatoriul curţii – ei şi?, aceea va fi altă liberare, asta, adevărată se face de-aici, direct" (idem). De fapt, autorul recurge la intonarea în unison a trei note, unde prima reflectă imaginea non-locului, (înăuntrul celulei), cea de-a doua surprinde tabloul locului în accepţiunea sa relativă (în afara celulei) şi nota de vârf reconstituie contururile locului originar autentic în cele mai îndepărtate amintiri, insistând cu „o(b)stinaţie", în toate cele trei cazuri, asupra ideii de desfiinţare a „uşilor lăuntrice"(Haţiegan 2010: 12). Prima treaptă de eliberare este naşterea veritabilă, una imaculată şi cea de-a doua, una coruptă, care de fapt va întruchipa „naşterea din infern". Se recurge la utilizarea acestei metafore, desprinsă din textul scriitorului, pentru a sublinia momentul evadării din celulă, pe de o parte, precum şi momentul expulzării din uterul matern, pe de altă parte, simţit şi acesta ca o evadare. Imaginea parabolică a peregrinărilor lui Ilarie din înăuntrul non-locului spre o afară relativă, zugrăveşte un adevărat purgatoriu coborât în infern. Un purgatoriu unde se exclude orice tentativă de revendicare a realităţii: „− Să tac. Să nu mai am memorie. Să ne luăm pe după cap şi să uităm cu toţii, să jucăm Hora Amneziei" (Goma 2007: 42). Protagonistul romanului ţese definiţia locului, sau mai bine a esenţei acestuia: „[…] locul cel mai neprimejduit: cel mai din adânc, din inima fundului, din fundul inimii primejdiei […] acolo de unde nu poţi coborî, unde nu mai ai ce pierde…" (ibidem: 41). Totuşi Ilarie Langa părăseşte „Ţara lui Lucifer", prin deschiderea ultimei uşi, a celei lăuntrice, ce îl va duce dincolo, într-o lume primordială. Descoperirea locului autentic devine catharsis, împlinind suprema condiţie a liberării interioare: posibilitatea de scrie.

Conform taxonomiei realizate de către Jung Wunenburger, casa este un simbol al sinelui, iar uşa, în acest context, integrându-se cu personalitatea construcţiei, se identifică cu ea întru totul, purtând încărcătura matricei spirituale a locatarului. Desfiinţarea sau mai bine

deschiderea ușii este pigmentată de dorința de acceptare necondiționată, nevoia de comunicare prin liniște și lumină, devenind, în acest sens, aliata libertății proprii. Percepția ca atare a „ușilor lăuntrice" devine marcă a intrării într-un alter-ego, ca o consecință a dorinței de a se libera din interior, descoperindu-și sinele. Prin urmare, ușa se face parte din instrumentul de expresie al ființei umane.

Desprins din corpul romanului *În cerc,* romanul lui Goma, *Ușa noastră cea de toate zilele*, prezintă totodată multe elemente de continuitate cu *Ostinato*. În acest sens, obsesia "ușilor lăuntrice", spre deosebire de alte scrieri ale lui Paul Goma, reflectă în structura de parabolă a romanului un stil digresiv. Narațiunea extrem de comprimată și concisă, plasată într-un spațiu închis, în odaia dintr-o cabană de munte în care se trezesc blocate cele patru personaje feminine din *Ușa noastră cea de toate zilele*, surprinde imaginea unei potențiale închisori. Reconstituirea mental-sentimentală a unui spațiu de carceră este de fapt o autoînchidere, stare provocată de momentul de criză, unde se modifică ființa, se acumulează tensiunile. Apariția celor patru protagoniste într-un cadru unic nu se pare deloc accidentală, fiind totuși reprezentată ca o simplă întâmplare. Raporturile instaurate între protagonistele narațiunii (Alice Dudescu, actriță; Sofia Arsene, învățătoare de țară; Florica Iosub, activistă de partid, fostă ilegalistă; Viola Bizim, fiică de nomenclaturist, ajuns și acesta într-un „lanț al slăbiciunilor"(Goma 1992b: 53) pendulează între un „aici"- cabană, și un „acolo" – timpul și locul din afara ei, care, bine strânse, formează un veritabil „cerc" vicios, o împletire de relații din care nu se mai poate ieși. Claustrarea fizică determină replierea mentală a personajelor asupra propriei interiorități: acolo se găsesc multe „uși" închise, care vor fi forțate, dar în locul lor vor apărea altele noi: „[…] să-și țină gura, să nu mai spună la nimeni să uite ce-a văzut și ce știe […] întâmplarea de la fabrica de parchet s-o îngroape, să și-o răzuiască din minte[…]" (ibidem: 82). Pe de altă parte, ușa, care se interpune între cele patru personaje și exterior, devine proiecția materială, sau mai bine - obiectivarea „ușilor lăuntrice". Romanul e construit contrapunctic, prin intercalarea vocilor, schimbarea punctelor de vedere, culminând cu o răsturnare completă a perspectivei.

Fiind atentată pentru prima dată în romanul *Ostinato,* imaginea claustrării sinelui, este reluată ulterior și în romanul *Gherla*, unde se pune în prim plan teoria naratorului participativ. Naratorul creionează într-un plan al observației imaginea celui care mărturisește ca, fiind obsedat de tabloul ușii închise, determinat de condițiile subumane ale detenției, conceput de către „păpușarii" statului totalitar - ca agresiune.

Observarea, în sensul său existențial poate fi tradusă prin termenul privire. Martin Heidegger în *Ființă și timp* pune în discuție noțiunea de „privire - ambientală" (Heidegger 2003: 94), ca „fapt-de-a-fi-în-lume"(ibidem). Potrivit studiului lui Heidegger cuplul corelativ existențial „aici" și „acolo" denotă, transferul de accent de la personalitatea naratorului spre imaginea poporului român, de la el, spre ei, și de la un „aici" (acasă), la un „acolo" (adverb de loc, cu o semnificație deloc ambiguă pentru cazul scriiturii lui Paul Goma, prin care se înțelege: celula ca spațiu al ființării, claustrat și lipsit de orice personalizare: „[…] acolo unde-l pusese […], în Camera de liberare la Gherla […]" (Goma 1990: 164). Cu alte cuvinte, adverbele: „aici" și „acolo" adaugă semnificației sale primordiale de pure determinări locale, „caracteristici ale spațialității originare", devenind „așa zisele determinative ale eului" (Humboldt 1829: 304 apud Heidegger 2003: 164). Imaginea lui „aici", ce surprinde tabloul casei din Mana, contopit cu lumea proprie eului – „calidorul" , nu se mai adresează sieși, ci devine un vector cu sens opus, orientat fiind de la sine, către un „acolo", al „ființării la-îndemână, accesibilă privirii ambientale […], având totuși în vedere *pe sine* în spațialitatea existențială" (ibidem), care pentru eul narator al lui Paul Goma ființează grație propriilor sale legi ontice: „[…] deținuții aflați în afara celulei […] când se întâlnesc cu alți deținuți […] trebuie să se așeze „în alarmă" uite-așa: te-ntorci cu fața spre cel mai apropiat perete, zid,

gard, stâlp, îți pui mâinile la ceafă, încleștate cu coatele mult împinse înainte, alcătuind un fel de ochelari de cal, ca să nu poți vedea în lături […]", (Goma 1990: 138).

„Aici-ul" eului gomian, sau în sensul existențial – locul, trebuie perceput printr-o raportare la un „acolo", care din punct de vedere antropologic denotă conceptul de non-loc, vidat de orice personalizare. Spațialitatea existențială care determină locul personajului / naratorului se întemeiază ea însăși pe condiția sui generis a „faptului-a-fi-în-lume", în cazul disidentului, echivalentă cu patima scrisului: „Și m-am hotărât să nu-i uit în vecii vecilor, să nu mă răzbun, ci mai crunt: să nu-i ui să-i neuit eu într-o carte și, mai ales: să nu-i tac, să-i netac" (Goma 1990: 168). Cu alte cuvinte schema existențială a lui Kant „ego sum – cogito sum" este tradusă de către Goma prin: eu scriu - eu sunt. Eul narator, în acest sens, are ca miză o ființare, unde ființa consistă în a avea propriul său loc, personalizat.

Paul Goma aduce în fața lui însuși, aflarea de sine, nu printr-o accepție de ordin perceptiv și printr-o regăsire de sine total afectivă. Frica, susține Heidegger, devine „un mod al situării afective", reprezentând „ființarea intramundană" într-un sens amenințător. În acest context, sentimentul fricii creează condiții pentru recrearea mintal-sentimentală a locului: „Ți-am spus că mi-e frică. Tocmai pentru că mi-e foarte frică, nu tac – n-ai băgat de seamă că tăcerea alimentează frica? Pe întuneric, noaptea, ca să-ți faci curaj, vorbești singur, cu cât vorbești mai tare, cu atât îți e mai puțin frică". (ibidem: 22).

Vorbirea, ca acțiune, în scrierea lui Goma, devine marca unei stări de deschidere autentică, de desființare a ușilor închise, bogată de sine însuși. Exteriorizarea prin vorbire în momentul actualizării discursului, ce construiește un fel specific mundan de a fi, în accepție existențialistă, este limba. Limbajul lui Paul Goma, „exilat și ca scriitor" (Lazslo 2008:120), cum susține Alexandru Lazslo, „nu seamănă prin nimic cu ceea ce se scria" (ibidem) până atunci. Goma introduce în textul său limba vorbită, („așa cum este ea") (ibidem) de către membri aparatului de represiune. Este un limbaj smuncit, un rest de limbă murdară, prin care se ghicește o „limbă de lemn", actuală pentru perioada comunistă:

Françoise Thom în studiul *Limba de lemn* se referă la „o limbă alienată, goală, nov-limba, ideologizată" (Thom 1993: 119).

Drama protagonistului este dictată de prelungirea sentimentului de obsesie, în interiorul spațiului carceral, cel preconizat pentru plimbare: „Țarcul era… ce era țarc, adică loc îngrădit, închis Într-un fel e mult mai greu de suportat, decât celula – cu cei șase pereți , aia este un mormânt cinstit, cu capacul țintuit. Țarcul însă… Are numai cinci pereți, îi lipsește tavanul, are deci o fereastră deschisă (și neoblonită), spre cer, spre aer, spre soare – spre libertate. Dar prin acea fereastră libertatea ți se închide cu o mână și ți se ia cu celelalte […] cerul era prea cer, aerul prea aer, lumina din cale –afară de luminoasă, torturantă" (Goma, 1990: 136), dar și după ieșirea din închisoare, fără termen clar de expirare: „Raza era fructul oprit, care niciodată nu mă tentase. Să ies din rază? […] Unde să mă duc? Casa mea aflându-se nu în afara razei, ci în afara țării, în afara Europei, în afara lumii, la mama dracului, pe planeta Rusia. Dacă părinții s-ar fi mutat, cum aveau de gând în raionul Slobozia, firește aș fi dat și eu o fugă până acolo. Deși… ar fi construit locuința aceea, din satul acela, din raionul Slobozia, o acasă? Ce să mă fi atras acolo? Locurile, oamenii? Dar locuri nu mai avem demult, din martie 44, de la refugiu, dar oamenii erau în total doi: mama și tata". (ibidem: 257).

Personajul obsedat de faptul că existența sa a fost deturnată de la cursul său normal, privit ca un „[…] vierme,, un nimic, un ăla asupra căruia partidul îi dăduse drept de viață și de moarte" (ibidem, 106), încearcă să reintre în posesia propriului sine, nealterat, nedespicat: „eu sunt român, am și eu un punct de vedere" (ibidem, 102). Or, momentul crucial al mărturisirii eului narator, resimțit în calitate de martor, dar și implicat în același timp, în activitatea de actor al evenimentului din 19 noiembrie 1958 devine aducător de o suferință greu cuantificabilă: „[…] eu plângeam, ar fi fost bine să pot plânge, nu loviturile, nu ele mă

atingeau, plângeam pentru că, pentru că, pentr, și atunci prima dat de la arestare, pentru prima oară în viață, am spus, mi-am spus, le-am spus: EI LASĂ… EI LASĂ! […] Fusesem despicat, jumătate din mine fusese trimis cu totul, mutat acolo, la gaură" (ibidem, 146).

Autorul reușește să-și adecveze scriitura la condiția protagonistului, prin desele schimbări de perspectivă, prin planurile prospective și retrospective intercalate, prin alternanța și interferența a trăirilor unui spațiu claustrat, carceral, amintiri sau transpunerea stărilor de spirit ale eului narator/personaj. „Eul" gomian devine unica exteriorizare a conștiinței de sine și a tuturor conceptelor sale. Din el nu rezultă nimic altceva decât un subiect „transcidental" (Heidegger 2003: 421) al gândirii. Prin rostirea pronumelui personal „eu", naratorul optează pentru o ființare ce are în vedere pe sine însuși. Cu toate că semnificația acestui cuvânt pare a fi destul de simplă, abordarea lui din punct de vedere existențialist îi oferă alte valențe semantice, descriindu-l pe „sinele însuși" (ibidem) și nimic altceva decât „subiectul absolut"(ibidem), acel „ceva"(ibidem), care rămâne identic cu sinele lăuntric, schițând imaginea locului interior al naratorului/personajului: „ […] în închisoare deținuții nu au voie să rostească pluralul noi. În închisoare ești singur, ești unu ești: eu […], soliciți în numele tău și nu al unui grup". (Goma 1990: 53). Și mai mult, apariția „eului" pe tabloul pigmentat de totalitarism, trebuie înțeleasă în sens kantian cu multe rezerve, dacă nu într-unul diametral opus, întrucât el nu mai este „eul care gândește" – un subiect logic în devenire, cu o conștiință de sine și de modificările sale existențiale, ci un om nou, „[…] un deținut, un vierme, un nimic, un ăla asupra căruia partidul îi dăduse drept de viață și de moarte". (ibidem: 106). „Eul" echivalează cu a fi într-o lume, sau mai bine zis în matricea originară care te definește. În paginile romanului Gherla „eul" apare mutilat, transformat într-un „ăla" (varianta vorbită a pronumelui demonstrativ de depărtare), care vine să echivaleze ființarea sinelui narator cu o „non-ființare", lipsit de propriul său „loc-de-deschidere" (Heidegger 2003: 182), incapabil de „a gândi ceva" (ibidem: 424). Obținem o nouă schemă a faptului de a fi, construită în conformitate cu ideologia totalitaristă: eu sunt – dar nu gândesc. Obsesia „ușilor lăuntrice" este surprinsă de către personajul lui Paul Goma, tocmai în momentul refuzului de a se conforma cu noua schemă "inventată" de către sistemul de tortură. Deținutul, în imaginea eului narator, fiind suspendat între două sisteme: cel comunist și cel capitalist, transcende cu luciditate imaginea lumii care i se impune: „Atunci când le-am auzit, le-am tratat cu neîncrederea lucidului […], al celui care-și dă seama de deosebirile dintre adevărul din afară și adevărul din pușcărie […], dar nu aș face eu, cum faci tu, cum ar face muritorii de rând – nu!" (Goma 1990: 163). Deși obsesia favorizează o extensiune a conștiinței prin trăirea simultană pe mai multe planuri ale sale, personajul o resimte în primul rând ca o traumă, cu atât mai dureroasă cu cât pare de nedepășit. Această extensiune, este pigmentată, în termeni antropologici, de imaginea „excesului de spațiu" (Augé 1992: 45), căruia, Marc Augé în studiul *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, îi imprimă caracteristica de bază a non-locului: „[…] aerul curat, poate prea curat, prea tare pentru plămâni ca ai noștri, obișnuiți cu puțin și prost pentru carnea noastră de… ciupearcă, de Rigă Crypto – aerul îmi îndurera pe dinăuntru răsuflarea, pe dinafară îmi urzica pielea, îmi ustura vederea" (Goma 1990:142).

Paul Goma descrie imaginea unui spațiu psihologic, ce poate fi definit drept o entitate rezultată prin reflectarea subiectivă a lumii externe (lumii din afara celulei - țarcul de plimbare). Spațiul psihologic este sesizat prin intermediul sensibilității și experienței, accesibil grație percepției senzoriale, fiind supus subiectivității personajului: „[…] țarcul mă făcea să sufăr, […] Am început, ca de obicei să tremur. Nu de frig - de are. De un frig… Dar nu din acel moment, ci de un alt frig, frigul care-mi rămăsese în carnea memoriei" (ibidem: 142).

Imaginea non-locului este determinată și de „excesul de timp", susține Marc Augé (1992: 46). Operei lui Paul Goma îi este caracteristică disjuncția valorilor temporale: timpul

social, precum și cel creator se reduc, iar deținutul „rămâne ancorat într-un timp biologic al ființelor rudimentare, deprimate, dezumanizate", menționează Alexandru Lazslo (Lazslo 2008: 125). Timpul istoric nu-i mai este accesibil deținutului politic, întrucât din lipsa de informații, nu poate urmări succesiunea acestuia. Autorul pictează imaginea timpului psihologic, al cărui caracter subiectiv este destul de evident. Cercetătorul Vittorio Benussi relevă ideea că imagina timpului subiectiv depinde de „umplerea" acestuia cu evenimente. Sporirea fluxului de informație creează condiții pentru extensiunea timpului psihologic, care este creionată de către Goma în momentele "spectacolului" de la anchetă, de la purgatoriu, în care se "dilată" însemnările obsesive și rememorările experiențelor existențiale ale personajului din afara Gulagului. Conștiința timpului psihologic se trezește cu aviditate la recuperarea celor mai mici momente desprinse din biografia protagonistului. Nu este vorba despre o trăire imaginară, ci de o „percepție senzorială conservată ca atare", susține Ruxanda Cesereanu (Cesereanu 1998: 168). Cu alte cuvinte, posibilitatea de a substitui timpul biografic, cel din exterior, unul punitiv, prin cel psihologic, de natură lăuntrică vine să descopere spirala interiorității. În acest sens, imaginea timpului personalizat prinde contururi.

Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim plan „nefirescul" situației eului, al cărui sistem de relații inter-umane, devine în interiorul carcerei un simbol al singurătății, orice tentativă de a întreține relații în spațiu, precum și apelul la personalizare prin rostirea numelui se nivelează: „Cu toate că eram doi, Șomlea zise, nu: Voi! (dacă tot nu rostea numele nostru), ci Tu și tu" (Goma 1990: 53). Prozatorul vine cu o explicație a motivului imposibilității utilizării pronumelui personal de persoana I, numărul plural - „noi": „Simplu, în închisoare deținuții nu au voie să folosească pluralul noi. În închisoare ești singur, ești unu, ești eu […] soliciți decât în numele tău, nu în al unui grup" (idem). În acest sens, Hannah Arendt menționează că spațiul de detenție devine o gaură de uitare „în care oamenii se poticnesc din întâmplare, fără să lase urme obișnuite ale existenței lor trecute".

Sentimentul dezolării produce o metamorfoză a tabloului lăuntric al naratorului/personajului. Aceasta înseamnă că eul se simte alienat de starea dezolării. Paul Goma schițează inițial imaginea unui eu ce se opune și rezistă: „[…] nu mă lăsam, mă zbăteam, mă lăsam la pământ, mă suceam și rămâneam mereu protejat" (Goma 1990: 151), ca să picteze apoi figura unui „ăla" obsedat de necesitatea deschiderii lăuntricului, fiind capabil a-și asuma golul, a și-l obiectiva, ca într-un coșmar în care decorul, epica, deznodământul țin de emanația eului străin sieși: „[…] nu puteam rosti nici un cuvânt, nu puteam face nici un gest, nici măcar cu ochii nu mă puteam ruga frumos, eram un sac de antrenament, un sac de fasole care nu vorbește, nu urlă, nu roagă, nu se apără […]" (ibidem: 169). Eul își reconstruiește propriul abis, de care ia cunoștință cu stupefacție: „Fusesem despicat, jumătate din mine fusese trimis cu totul, mutat acolo, la gaură […]" (ibidem: 146). În cele din urmă, autorul încearcă să suprapună dăinuirea autoironică într-un actant fără chip, pulverizat sufletește: „[…] a născut un om, nu, o dreanță umană, o…o lepădătură a societății, o drojdie dujmănoasă!" (ibidem: 91). Cu toate acestea, Paul Goma optează pentru reprezentarea unui personaj care speră să-și recupereze condiția de nedespicat, insistând asupra recreării locului, restabilirii relațiilor inter-umane în spațiu: „prin urlet să stabilească legătura cu ai lui de care fusese despărțit […]. Fiindcă urletul e o punte care-ți dă iluzia că nu ești singur […] apoi urli și pentru că te știi mai tare decât cei care te bat". Interiorizată, închisoarea, prin reprezentarea imaginii simbolice, auditive a urletului – devine un dublu ecou al spiritului eului narator/personaj, aflat la gradul superlativ al libertății interioare, pe de o parte: „puteam urla nestingherit, deci mă puteam exprima, am început să răspund: Nu taaaac, Nu taaaac, Eu nu voiam – nu mai voiam-și urlând, le spuneam că nu mai tac!" , și despicat, pe de altă parte: „[…] simt cum glasul mi se subțiază, se împuținează, se întrerupe, se rupe […] și glasul: îl

văd – capătul lui, rupt, atârnă, se scufundă, încet, înapoi, de unde pornise, ca un jet de arteziană, într-un bazin, după închiderea lentă a robinetului […] nu mai urlu" (ibidem, 174).

Volumul lui Paul Goma este un binom compus din Gherla, care evocă expresia detenției propriu zise, și Lătești, manuscris neterminat, suspendat în mijlocul unei fraze, care reia anii domiciliului obligatoriu la Bărăgan, unde libertatea „se arată a fi un regim îmbunătățit de nelibertate", după cum susține Radu Ciuceanu (Ciuceanu 1991: 62). Cu toate acestea libertatea, fiind egală cu sine și absolut necesară sau iremediabil pierdută, devine condiția sine qua non a ființării în „locul-deschidere" (termenul îi aparține lui Martin Heidegger). Or, „ce fel de libertate-i asta, dacă ies de-aici și intru dincolo?" (Goma 1990: 191). Personajul lui Paul Goma ajunge un obsedat de libertatea care seduce fără de precauție trupul nelibertății. În acest sens, el refuză recompunerea drumului, punctul de plecare al căruia a fost celula: „Nici mai târziu n-am încercat să-l refac, să-l reconstitui, pentru asta ar fi trebuit să mă re-apropii de închisoare"(ibidem: 202). Imaginea domiciliului obligatoriu conturează prin definiție un minus de statut al deținutului liberat: „Cu buletin în regulă. Având chiar și fotografie! Buletin absolut identic cu al cetățenilor (aici merge) liberi ai RPR, deosebirea stând în "micul amănunt": sub fotografie, o ștampilă a aplicat două litere: D.O." (ibidem: 242).

Intrarea protagonistului în așa zisa libertate, sau mai exact reintrarea în ea se realizează cu precauție. Vorbind despre această nouă intrare, Radu Ciuceanu este de părerea că reluarea aceluiași lucru nu este o reiterare, ci o nouă cunoaștere: „Oricât ar părea de bizar, a face din nou un lucru, nu înseamnă a-l repeta, ci a-l reînvăța, reactualizând un gest, o acoladă. Ceva atât de simplu, care prin absență, a devenit cu timpul incomprehensibil. Libertatea constituie pentru fostul încarcerat o terra incognita, unde mișcările înaintează inocent și timid". (Ciuceanu 1991: 62).

Suferința personajului gomian este provocată tocmai de această necesitate de a se reinița în „locul-de-deschidere" al ființării aparent libere, unde jertfa torturii neîncarcerată trupește, rămâne cu sufletul dezolat de regimul „schizoid de falsificare" (Cesereanu 1998: 12), căci omul nou „nu are nevoie de adevărul concret, ci doar de unul ideal teoretic, corespunzător moralei comuniste" (ibidem). Paul Goma transcrie această stare în felul următor: „ai fi suferit, fiindcă nu ai fost nici deținut, nici liber" (Goma 1990: 244). Cu alte cuvinte, traseul personajului lui Goma nu este deloc unul al mântuirii, grație deschiderii ultimei uși, a celei lăuntrice, odată scufundat în infernul torturii totalitariste va simți necesitatea reconstruirii tabloului utopic al matricei originare ca „loc-de-deschidere". Etapa salvării din detenție nu va avea loc decât parțial, prin descoperirea de sine, pe când imaginea paradisului casei din Mana nu va fi regăsit niciodată.

Bibliografie

1. Hannah, Arendt, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur şi Mircea Ivănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006.
2. Augé, Marc, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
3. Azoiței, Mihaela, *Totalitarism și rezistență în România comunistă. Cazul Goma*, București, Editura Paideia, 2002.
4. Cesereanu, Ruxanda, *O călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain *Dicționar de simboluri*, V: 2-3, București, Editura Artemis, 1995, p: 113-118.
6. Cistelecan, Alexandru, *Uşa şi mentalitatea*, în ,,Vatra'', 22, nr. 6 (225), 1992, p. 9.

7. Ciuceanu, Radu, *Intrarea în tunel*, prefaţă şi note de Octavian Roske, Bucureşti, Editura Meridiane, 1991, p. 283-285.
8. Corfas, Iosif, *Secvenţe din fostele închisori politice*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003.
9. Coza, Ancuța Maria, *Paul Goma. Destinul unui disident*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2011.
10. Cristea, Dragoș-Mugrel, *O scurtă introducere în memorialistica detenţiei româneşti*, în „Philologica Jassyensia", An IV, Nr. 2, 2008, p. 25–38.
11. Goma, Paul, *Gherla-Lăteşti*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990.
12. Goma, Paul, *Uşa noastră cea de toate zilele*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1992.
13. Goma, Paul, *Ostinato*, Bucureşti, Editura Anamarol, 2007.
14. Haţiegan, Anca, *Batând, o(b)stinat(o), la uşa noastră cea de toate zilele,* în „Cărţile omului dublu. Teatralitate şi roman în regimul comunist", Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010.
15. Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura Humanitas, 1999.
16. Heidegger, Martin, *Fiinţă şi timp*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
17. Lazslo, Alexandru, *Viceversa! Polemici pro și contra lui Paul Goma*, Timișoara, Editura Bastion, 2008.
18. Popa, Mircea, *Paul Goma-avatarurile afirmării*, în „Continuităţi", Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2010, p.246.
19. Thom, Françoise, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, Editura Humanitas, 1993.
20. Wunenburger, Jung *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 223.

IRONY: THE ARM OF A SKILFUL INTELLECTUAL

Sonia Livia GREC
University of Oradea

Abstract: The writer Titus Popovici, a keen supporter of the decade, becomes after 1989 an active objector of the death nomenclature. With a complex personality, a pure intelligence of the written word, Titus Popovici has the great ability of using the irony in the most complex and deep way. He uses this ruthless sword both in his propagandist writing and also in his post- decembre novels. Great personalities of the didactor regime are roughly satirised, especially after the 1989s , when the writer can express himself freely, without deceiving the censor. Consequently, the thrill of the irony is felt in every single character and also his world, having a huge influence in his work.

Keywords: Titus Popovici, communism, duplicity, psichology, irony, simplicity.

Reprezentând la origine o „vorbă, frază, expresie, afirmaţie care conţine o uşoară batjocură la adresa cuiva sau a ceva, folosind de obicei semnificaţii opuse sensului lor obişnuit; zeflemea, persiflare”[1], ironia a pătruns din cele mai vechi timpuri şi mediile literare. Fiind în esenţă un proces de autoapărare, ironia presupune multă iscusinţă şi o inteligenţă vie. Ea se opune unor sentimente, cum ar fi însingurarea, tăcerea, resemnarea şi oferă celui care o deţine o charismă aparte. Constituind în esenţă un antonim al melancoliei, ironia trebuie să fie desăvârşită, ea construindu-se şi utilizându-se doar în momentele propice, ducând altfel la ştirbirea sensului ei, la obişnuinţă şi plictis. Constând într-un mecanism de gândire dificil, un exerciţiu de inteligenţă rară, ironia nu e accesibilă oricui, în consecinţă strădania de a contura persiflări şi eşecul acestui proces duc la căderea în ţinutul penibilului, al situaţiilor jenante.

În acest sens vine şi contribuţia antichităţii, care consideră ironia: „o figură care constă în a spune voluntar contrariul a ceea ce se doreşte să se înţeleagă, privând cuvintele sau propoziţiile de valoarea lor reală sau completă, de obicei printr-un element ajutător cu rol de semnal: ton, gest, aer ironic.”[2] Având ca impuls tendinţa ironicului de a se apăra, de a sugera prin jocuri de cuvinte adevărul, ea poate duce, din neglijenţa şi stângăcia celui care o transmite, la jigniri şi lezări gratuite. Un fapt cert e că ironia trebuie să deţină la bază norme morale, iar explicarea şi disecarea ei îi secătuieşte sensul şi fascinaţia. Fără a putea fi identificată întotdeauna cu sarcasmul, zeflemeaua, pamfletul, satira sau persiflarea, ironia ilustrează revolta, frustrarea şi nemulţumirea creatorului ei.

Văzută de Vera Călin ca „o stare de contemplaţie superioară”, această abilitate de o fineţe necesară denumeşte şi : „facultatea deţinătoare a puterii de a anihila, a răsturna, a redimensiona o realitate care – ca simplă înfrângere a eului – suportă a fi modelată şi remodelată fără încetare.”[3] Sub diferitele sale forme, ea poate fi utilizată în diverse scopuri, existând ironie despre lucruri, despre oameni, autoironie, fără a epuiza capacitatea ei de a se plia anumite situaţii şi persoane. Referindu-se la ironizarea propriei persoane, Vladimir Jankelevitch afirma: „Ca să faci umor despre propriul tău corp ca despre un lucru din exterior

[1] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
[2] Popa, Marian, *Comicologia,* Bucureşti, Editura Semne, 2010, pag. 216.
[3] Călin, Vera, *Romantismul,* Bucureşti, Editura Univers, 1970.

trebuie să fii Epictet; trebuie să fii un erou al ironiei."[4] Tot el este cel care surprinde strânsa legătură dintre programul ironiei şi programul conştiinţei, adăugând un ultim fapt discutabil: „A ironiza înseamnă a alege dreptatea."[5] De la sine înţeles e că mediul în care sunt redate ironiile necesită un anumit climat, dat de statutul persoanelor prezente şi, cu precădere, de capacităţile intelectuale ale auditoriului.

În ceea ce priveşte implicarea ironiei în sfera literară, ea a fost utilizată intens în perioada comunistă, pentru a facilita transmiterea unor realităţi crude interzise. Trecând de cele mai multe ori de bariera cenzurii, datorită nu doar conceperii ei desăvârşite, ci şi mulţumită existenţei unor cenzori cu o iscusinţă literară scăzută, în marea lor majoritate. Ironia devine astfel un instrument de mascare, inaccesibil cenzurii, prin urmare scriitorul are satisfacţia înfruntării regimului dominat, atacând astfel injusteţea şi nedreptăţile comise.

Profitând de caracterul său subversiv şi deţinând o inteligenţă evidentă, de netăgăduit, Titus Popovici va utiliza în operele sale procedeul ironiei. Întreaga creaţie literară a prozatorului, de la debut până la operele postume, este străbătută de un iz permanent de zeflemea, persiflare şi sarcasm. Paradoxul e răvăşitor, până în '89 ironiile sunt adresate nu doar conducerii, ci mai ales propriei persoane, păstrându-se în limitele respectării programului comunist, însă după revoluţie va întoarce armele împotriva grupării care l-a favorizat în permanenţă. Gheorghe Grigurcu analizează procedeul ironiei la Titus Popovici, vizând o relaţie între ironie, istorie şi etic: „Arma redutabilă pe care o foloseşte Titus Popovici este ironia. O ironie retrospectivă din punct de vedere istoric şi etic, vărsată însă în prezentul etern al prozei beletristice."[6]

Supranumit de Dan C. Mihăilescu „un egocentric luxuriant în cinism şi arghirofilie"[7], Titus Popovici are permanenta tendinţă de a-i batjocori pe mai marii puterii, luând în derâdere beneficiile incomensurabile de care se bucura (i se pare puţin că are întâietate la Spitalul Eliasn sau că i se oferă o bursă în State). La caracterul ironic al numeroaselor pagini din proza sa face referire şi Ion Vitner, asociind ironia cu umorul şi sarcasmul, deoarece, menţiona criticul, este o „cantitate de umor, vervă ironică, sarcasm biciuitor, pe care proza sa o deţine. Şi râsul lui Titus Popovici este extrem de nuanţat. Ironia lui poate utiliza din plin burlescul, ca în scena recepţiei din subsolul prefecturii, dar poate fi şi serioasă, amară, tragică."[8]

În volumul *Povestiri,* din 1955, ironia vădită a autorului conferă un plus de dinamism şi contribuie la caracterizarea personajelor. Cu precădere Gusti Iluţ e reprezentantul unui caracter dominant, capabil de mari şiretlicuri verbale. Astfel, îi va pune în cumpănă inclusiv pe mai marii satului, tovarăşul Jurca de la partid aflându-se în dificultatea de a nu-i înţelege uneori intenţiile adevărate. În spatele ironiei subtile a personajului se ascunde omul simplu, evitat de unii semeni pentru francheţea sa, dar apreciat la adevărata-i însemnătate: „Să vorbeşti cu Gusti Iluţ? Tocmai cu el... Jurca de bună seamă nu ştie cine-i Iluţ..."[9] Datorită subtilităţii sale şi finalul povestirii rămâne unul deschis, sugestia insuflându-ne ideea că personajul va împărtăşi în cele din urmă crezul comunist.

Cu o şi mai profundă putere de a satiriza şi a sugera ne apare Baci Jurca, comunist convins încă din perioada aflării partidului în ilegalitate. Prin asprimea vorbelor pe care le aruncă celor vizaţi se bucură de notorietate şi în rândul fruntaşilor de la conducere. Spre deosebire de Gusti Iluţ, Baci Jurca conturează o ironie cu un aspru caracter umoristic, remarcabilă fiind scena în care îl analizează pe unul dintre secretarii de la judeţ: „Ia te uită

[4] Jankélévitch, Vladimir, *Ironia,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, pag. 22.
[5] Ibidem, pag. 32.
[6] Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în România literară, nr. 47/2000.
[7] Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism*, Iaşi, Editura Polirom, 2004, pag. 390.
[8] Vitner, Ion, *Prozatori contemporani,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961, pag. 163.
[9] Popovici, Titus, *Povestiri,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1955, pag. 21.

cum s-a îmbrăcat, parcă-i ambasador. Pe vremuri n-ar fi purtat cravată în ruptul capului. Zicea că-i modă burgheză."[10] Eugen Simion consideră că între trăsăturile definitorii ale prozatorului Titus Popovici stă şi aspectul legat de o utilizare ingenioasă a ironiei: „prozator cu peniţa sigură, cu spirit de observaţie, cu simţul umorului şi vocaţie satirică."[11]

În romanul imediat următor predilecţia pentru ironie şi umor dăinuie. Romanul *Străinul* este văzut de unii critici ca „o satiră plină de sarcasm"[12], implicând în proporţii variabile tendinţe ale dramei cu accente comice. Complexitatea personajului Andrei Sabin permite situarea acestuia în sfera tinerilor dezgheţaţi, atât politic, cât mai ales psihologic. Eugen Negrici subliniază coordonatele prin care personajul impresionează şi reţine: „prin postura sfidător juvenilă, prin sarcasmul demistificator şi prin idealismul intransigent al principiilor şi convingerilor ilustrează [...] inadaptabilul superior şi, firește, neînţeles."[13] La fel ca şi creatorul său, şi Andrei e un neînţeles în lumea pe care o compune, un intelectual inadaptat, care îşi doreşte salvarea prin cuvânt. Numeroase sunt realităţile pe care prozatorul le-a putut îngloba în acest roman cu ajutorul ironiei şi al sugestiei, motivând în faţa cenzurii că pasajele în cauză nu necesită eliminarea, ele constituind fragmente satirice inocente. Şi cum cuvântul tovarăşului Titus Popovici era adesea literă de lege, incursiunile subversive îşi găsesc locul, ori de câte ori scriitorul le consideră trebuincioase.

Şi prin utilizarea repetată a ironiei, persobajul central primeşte un aer de superioritate, având vrednicia de a-şi exterioriza impulsurile psihologice în varii forme ascunse. Prin caracterizarea directă, făcută de autor, Titus Popovici dezvoltă o gamă felurită de personaje puse într-un con de umbră, personaje construite cu uşurinţă datorită capacităţii sale de a ironiza şi a lua în derâdere. Ca atare, ironia vine din interior, prin acţiunile şi discursul personajelor, dar şi din exterior spre interior, prin pecetea pusă de autor unor persobaje.

Trei ani mai târziu, prin romanul *Setea*, roman complementar *Străinului*, Titus Popovici reconfirmă slăbiciunea sa pentru sugerarea unor fapte şi trăsături, cu ajutorul jocurilor de cuvinte. Atitudinea Anei Moţ, personaj captivant care înglobează calităţile ţăranului desăvârşit, făureşte în roman pagini întregi de o reală calitate ironic-umoristică. Scene derizorii creează prozatorul în tentativele eşuate ale ţărăniştilor de a se salva şi de a-şi salva bunurile. Chiar şi Mitru Moţ, comunist convins, se poate „bucura" de o accentuată satirizare din partea autorului, aceasta rezultând şi din contrastul aparenţă-esenţă, în cazul său. Frenezia improprietăririi cu pământ a ţăranilor din Lunca, precum şi diversitatea de reacţii din partea acestora fac şi ele obiectul unor pasaje izbutite artistic, girate de substratul ironic al creatorului lor. E de la prima la ultima pagină un filon subversiv, ascuns de o „vervă comică apropiată de pamflet."[14]

În *Setea* uimeşte nu doar prezenţa repetată a ironiei, ci şi conotaţiile uneori virulente ale limbajului. La această latură stilistică a scrierii se referă şi Marian Popa când conchide: „Stilul e uneori detaşat-ironic, notaţia exactă şi energică, nudă şi crudă atunci când trebuie; nu sunt omise particularităţile dialectale."[15] Un amalgam de ironie, narcisism şi grotesc regăsim şi în *Moartea lui Ipu*, nuvelă-parabolă datând din 1970. Ochii ageri ai copilului de paisprezece ani transpun notabilităţile satului într-o lumină stranie a imposturii şi preamăririi proprii. Prin

[10] Ibidem , pag. 53.
[11] Simion, Eugen, (coordonator), *Dicţionarul general al literaturii române,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004, pag. 392.
[12] Ştefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Bucureşti, Editura Maşina de Scris, 2005, pag. 280.
[13] Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2003, pag. 133.
[14] Damian, S., *Direcţii şi tendinţe în proza nouă,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963, pag. 77.
[15] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,*vol I, Bucureşti, Editura SemnE, 2009, pag. 915.

analogie, Ipu devine eroul operei, în antiteză cu personajele de rang superior, care se doresc a fi de neînlocuit. E un pamflet de primă mână, sugerând pustiirea sufletească a unora, întâietatea foloaselor materiale şi a popularităţii. Cu ironie se şi autocaracterizează acest personaj remarcabil, un Andrei Sabin în devenire: „Sunt cel mai mare poet al ţării, alături de Mihai Eminescu; dar deosebirea dintre noi este că el e un clasic, iar eu sunt un modern. Mie nu-mi place să cânt frumuseţea, sunt de părere că ea trebuie păstrată în ascunzişul sufletului."[16]

Din nefericire însă, ironia e dusă pe alocuri la bariera grotescului, iar limbajul e trivial pentru un copil. Faţă de apariţiile anterioare, *Moartea lui Ipu* are o forţă puternică a sugestiei, anumite pasaje făcând trimitere la speciile lirice, graţie descrierii amănunţite şi figurilor de stil. Liviu Leonte pomeneşte de o detaşare a autorului faţă de propria-i postură de narator: „Autorul se detaşează prin ironie amestecată cu simpatie de viziunea povestitorului care dilată realitatea, o receptează, cel puţin în partea iniţială, într-o succesiune căutată de metafore."[17] Dacă e să punem personajul Ipu în concordanţă cu conceptul de ironie, întreaga sa existenţă e marcată fatal de o ironie a sorţii. O ironie e să îţi doreşti să mori, să ţi se simuleze înmormântarea, iar în momentul destinat execuţiei să îţi fie refuzată această năzuinţă. O ironie e şi să te întristezi că nu ai fost ucis, mai ales pentru o faptă pe care nu ai comis-o. Dincolo de interesul pentru sarcasm şi ironie, se relevă prin acest final caracterul desăvârşit al celui mai modest om din sat.

O altă turnură şi un nou scop va lua utilizarea ironiei în literatură, pentru operele publicate de Titus Popovici după '89. Devenirea din oportunist în subversiv şi predilecţia pentru specia mărturisirilor, îi va oferi lui Titus Popovici un bun prilej de utilizare abundentă a paletei unor procese de gândire, cum ar fi: ironia, sarcasmul, satira, umorul negru şi multe alte ramificaţii ale acestora. Imediat după lovitura de stat din decembrie '89, Titus Popovici lasă frâu liber adevăratelor credinţe şi , fără nici un compromis, divulgă în romanul *Cutia de ghete* atrocităţile comise de Partidul Comunist. Cu sarcasm descrie existenţa cotidiană perimată a familiei Pop, Ion şi Maria luptând pentru conceperea unui copil dorit de atâţia ani. De acelaşi regim satiric ţin şi munca neîncetată la fabrică, descrierea condiţiilor inumane din spitale, paloarea psihologică a personajelor, existenţe terne care nu reprezintă nimic în societatea vremii. Alături de comicul unor situaţii se aşează tragedia naşterii copilului mort, cadavrul fiind depozitat cu nonşalanţă într-o cutie de ghete. O ironie scandaloasă a sorţii rezultă din postura demonică în care se află protagonistul, care, călătorind în tramvai cu cutia în braţe, e suspectat de cetăţenii circumspecţi că ar fi furat carne de undeva.

Banalitatea sorţii prinde contur în încercările eşuate ale tatălui de a-şi vedea soţia şi fiica, în primele patru zile după naştere. Motivele nereuşitei sunt hilare, starea de ebrietate a portarului de la spital fiind unul dintre ele. Cert este că şi de această dată ironia contribuie marcant la prezentarea unor fapte clare, care necesită formele potrivite pentru a putea fi exprimate. Romanele apărute după moartea scriitorului, în 1998, sunt scrieri care fără valoarea ironică nu ar fi avut aceeaşi însemnătate literară. Trebuie menţionat din capul locului că în cele două romane postume revolta prozatorului împotriva conducerii comuniste e vădită, fără a mai fi nevoie de sugestie şi parabolă, iar ironia subtilă devine explicită pe alocuri, ştirbind astfel latura ei tăinuită.

Disciplina dezordinii, primul roman publicat, divulgă cu nonşalanţă ilegalităţile din obsedantul deceniu, ironizând în permanenţă figurile politice centrale, cum ar fi soţii Ceauşescu, Gheorghe Gheorghiu Dej şi Ana Pauker. De un comic veritabil e scena redării

[16] Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, pag. 320.
[17] Liviu Leonte, *Prozatori contemporani*, vol. I, Iaşi, Editura Junimea, 1984, pag. 98.

ultimei plenare din 12 decembrie 1989, prilej de ironii, farse şi sarcasm pentru scriitorul care adunase deja multe compromisuri. Ironia se îndreaptă şi spre scriitorii vremii, în pofida faptului că, Titus Popovici era unul dintre prozatorii oportunişti bine văzuţi. Autoironia este practicată, scriitorul realizând un adevărat compendiu al principalelor momente politice din existenţa sa. I s-a reproşat deseori depăşirea unei bariere morale în conturarea personajelor: „În dorinţa de a-şi înjosi personajele care l-au „cinstit" o viaţă, memorialistul coboară tonalitatea pemfletară până la nivel de closet."[18], „Excesul pamfletar al lui Titus Popovici deformează linii care nu merită întotdeauna a fi deformate."[19]

În acelaşi an 1998 apare şi *Cartierul Primăverii* (*Cap sau pajură*), păstrând în mare parte personajele din scrierea anterioară. Lupa prozatorului e îndreptată spre personalităţile politice marcante, divulgând cele mai intime taine, cu scopul de a epata. Cu umor negru, dând dovadă de un „comic irezistibil"[20], scriitorul imaginează la finele fiecărui capitol o discuţie cu un critic fictiv, care îi analizează cu obiectivitate opera. Prin intermediul acestui critic, Titus Popovici îşi reproşează minuţios aceste opere: „inadecvarea vocii auctoriale, tendinţa de a desfiinţa prin grotesc unele personaje, comentariul ironic."[21] Compus din capitole disparate ca subiect, romanul frapează la publicare şi revoltă prin duplicitatea scriitorului. La acest contradictoriu din sfera literaturii lui Titus Popovici se referă şi Gabriel Dimisianu când enumeră tarele unui astfel de caracter oscilant: „Erau cunoscute ricanările lui Titus Popovici, cărţile, glumele lui pe seama ştabilor, luarea în râs, în convorbiri particulare, a solemnităţilor îngheţate la care participa, gura lui slobodă şi ireverenţiozităţile pe care le emitea dezinvolt, atât de sfidătoare încât unora le păreau provocări, erau cunoscute acestea, dar şi ce scrisese era cunoscut, ca prozator, ca articlier, ca autor de discursuri şi ca scenarist de film."[22]

Constanta istorico-politică e aceeaşi ca în romanele anterioare, însă satira atinge dimensiuni majore, lăsând să se întrevadă adevăruri nespuse până la cea vreme: „Fervoarea cu care scrie Titus Popovici a rămas, însă, aceeaşi. Arhitectura (arhitextura) cărţii are ceva din tensiunea unui edificiu baroc."[23]

Din cele redate mai sus se desprinde rolul marcant al ironiei în proza lui Titus Popovici, cu unele fluctuaţii de intensitate, ghidate de perioada în care a apărut opera. Fără o capacitate rară de a mânui sugestiv ironia, întrega operă a scriitorului ar fi scăzut în complexitate şi expresivitate.

Bibliografie selectivă

Călin, Vera, *Romantismul,* Bucureşti, Editura Univers, 1970.

Croitoru, Dan, *Cronica unei ,,iepoci",* în *România literară,* nr. 7/1999.

Damian, S., *Direcţii şi tendinţe în proza nouă,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963.

Dimisianu, Gabriel, *Un Procopius român*, în *România literară,* nr. 28/1998.

Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în *România literară,* nr. 47/2000.

Jankélévitch, Vladimir, *Ironia,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.

Leonte, Liviu, *Prozatori contemporani,* vol. I-II, Iaşi, Editura Junimea, 1984.

[18] Mihăilescu, Dan C., Literatura română în postceauşism, Iaşi, Editura Polirom, 2004, pag. 394.

[19] Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, pag. 316.

[20] Ştefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000,* Bucureşti, Editura Maşina de Scris, 2005, pag. 288.

[21] Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură.* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, pag. 982.

[22] Dimisianu, Gabriel, *Un Procopius român*, în *România literară,* nr. 28/1998.

[23] Croitoru, Dan, Cronica unei ,,iepoci", în România literară, nr. 7/1999.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură.* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism,* Vol. I, *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare,* Iaşi, Editura Polirom, 2004.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2003.

Popa, Marian, *Comicologia,* Bucureşti, Editura Semne, 2010.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* Bucureşti, Editura SemnE, 2009.

Popovici, Titus, *Străinul,* Timişoara, Editura Facla, 1955.

Popovici, Titus, *Setea,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1958.

Popovici, Titus, *Cutia de ghete,* Ploieşti, Editura Elit comentator, 1990.

Popovici, Titus, *Cartierul primăverii. Cap sau pajură,* Bucureşti, Editura Maşina de scris, 1998.

Popovici, Titus, *Disciplina dezordinii*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 1998.

Popovici, Titus, *Mecanicul şi alţi oameni de azi,* 1951.

Popovici, Titus, *Povestiri,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1955.

Popovici, Titus, *Moartea lui Ipu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1970.

Simion, Eugen, (coordonator), *Dicţionarul general al literaturii române,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004.

Ştefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Bucureşti, Editura Maşina de Scris, 2005.

Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

Vitner, Ion, *Prozatori contemporani,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961.

TRANSLATING AND REVIEWING CANADIAN SF IN POST-COMMUNIST ROMANIA. THE CASE OF WILLIAM GIBSON

Ana-Magdalena PETRARU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper examines the Romanian reception of a reputed English Canadian writer of science fiction, William Gibson, via the translations from his novels and the critical studies published in periodicals. Our aim is to establish the place of the SF genre in post-communism, based on the allegations in the Romanian Translation Studies discourse and assess the writer's role in the Romanian cultural and literary polysystem as compared to other Canadian authors.

Keywords: Canadian science fiction, Romanian reception, polysystem theories, Translation Studies Discourse, Romanian periodicals

Introduction

During post-communist Romania, Canadian literature has flourished due to the set-up of Canadian Studies centres and academic programmes in most universities of the country, not to mention that doctoral theses and academic papers in the field are now published. As tackled by our previous research (Petraru, 2014: 536-537), the increasing interest in Canadian Studies and literature also showed in the higher number of translations from Canadian writers and the criticism devoted to them. If before 2000 works that were unavailable during the communist years were mostly published (not only various cheap sensational novels, but also translations from William Gibson's SF novels), the new millennium has also seen the publication of translations from novels by important Canadian authors. Furthermore, there are the critical pieces devoted to them, both in periodicals and academic writings that enjoyed book-length treatment; thus, the works of major postmodern Canadian authors such as Margaret Atwood, Leonard Cohen and Michael Ondaatje are usually analysed in individual chapters (*cf.* Florin Irimia's *The Postmodern Canadian Novel. Perspectives on Four Major Writers* published in 2006). Last but not least, after the fall of the communist period new media of reception are brought into play; such instances are film adaptations of Canadian novels and literature sold cheaper with daily papers or other magazines.

1. The Context of William Gibson's Reception

As a general remark, after 1989, Romania witnesses the privatization of the state publishing houses with coherent editorial policies that functioned during the communist years; new private ones are also founded and their incoherent programme almost exclusively guided by commercial criteria could be compared to the situation of inter-war Romania. This had an impact on post-communist rewriters[1] that had to adjust to the new capitalist market economy which also includes the book market. Thus, translations carried out during the early 1990s were a result of the incoherent translation policies of newly established publishing houses; as tackled by the post-communist Translation Studies discourse,

[1] We employ the term as coined by the Translation Studies scholar Andre Lefevere to refer to the agents that manipulate a text (i.e. not only translators, but also critics, commentators or annotators).

"In Romania, like in the other ex-communist countries, the first years after 1990 mark a kind of "reading celebration" as books invaded the streets of small and big towns. Apart from books that had been prohibited or censored in the previous periods, bookstalls are now invaded by 'low genres': dime novels, detective novels, spy novels, science-fiction novels or cheap sensational novels. They all aim to make a quick profit by sacrificing the quality of translations and the price to be paid consists in the flaws of a copyright legislation not entirely settled yet; the rising inflation has led to a production of books destined to be sold quickly on a market lacking proper distribution channels and considered as inoperational by most actors in the field. (…) 'Intellectual' works that address a small number of readers are less popular whereas other genres (such as poetry) hit a low and make room for mass literature (…). New fields, either partially or completely neglected during the previous period, such as religion, mysticism, esotericism, homeopathy, popular medicine, and cookbooks, attract editors."[2] (Jeanrenaud 2006, 180-181)

Such instances of low genres, in general and cheap sensational novels, in particular are *The Baby Arrangement/ Necunoscuta din casă* (1999) by the Canadian Moyra Tarling, *Macnamara's Bride/ Anunț matrimonial* (1998) by the American Quinn Wilder or *For Now, for Always/ Nu poți fugi de dragoste* (1999) by the British Josie Metcalfe. In our case, translations from genres that were little enjoyed during the communist regime for ideological reasons are William Gibson's SF novels, namely *Neuromantul/ Neuromancer* (1994), *Virtual Light/ Lumina virtuală* (1995), *Chrome* (1998) and *Count Zero/ Contele Zero* (1999).

Gibson's *Neuromancer/ Neuromantul* was sold with the daily paper *Cotidianul* in 2008, as well (the novel was also translated by Mihai-Dan Pavelescu and previously edited by Leda Publishing House in 2004, in the Science Fiction collection). However, it was argued that the translations published with *Cotidianul* were not as accurate as they should be; this was probably due to the fact that they were carried out very hastily (as in most cases of translations entrusted to young professionals at the beginning of their career). As a general remark, young Romanian translators such as Radu Pavel Gheo (2007: S1) argue that it is not difficult to penetrate the market as a translator from English in the post-communist period due to an increased demand which softened the selection of translators, hence the high number of poor translations. Well-established publishing houses such as Polirom hire translators based on a positive translation test and have enlarged their team of translators for the world literature series in the past years. Young translators such as Andra Matzal also complain that translation brings a low income in Romania and translators are forced to have other jobs, as well. Therefore, some members of the young generation (Radu Pavel Gheo, Andra Matzal, Mihai Chirilov) admit that translation is more of a hobby they practice in their spare time beside a regular job or their studies (*ibidem*).

2. William Gibson in the Romanian cultural and literary polysystem

In the context of post-communist reception of Canadian authors in Romania, it can be easily argued that the major postmodern writers previously mentioned (i.e. Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen) are also the most translated ones after 1989; the number of articles devoted to them in periodicals comes to support our thesis since they account for more than a third of the total amount of criticism devoted to English Canadian writers which adds to the studies in conference proceedings or PhD chapters.

[2] All translations mine, unless stated otherwise.

William Gibson is an English Canadian novelist that occupies a peripheral position in our cultural and literary polysystem[3] in the larger context of the place of Canadian literature in post-communist Romania. Based on the translations and criticism on his works, his position is similar to that of Douglas Coupland, the postmodern who wrote about the X generation and its discontents; even in international criticism the two are compared (with Nick Bantock), the "three bestselling authors who seem utterly globalized, stylized, and deracinated producers of a 'location-independent' literature" (Paul Delanay, quoted in Petraru, 2014: 537).

Gibson's success could be related to the preference of publishing houses for new genres that boosted after the fall of the communist regime. As mentioned above, four of Gibson's novels have, so far, been translated, including his masterpiece, *Neuromancer*: *Virtual Light/ Lumina virtuală* (1995), *Chrome* (1998), *Count Zero/ Contele Zero* (1999), *Neuromancer/ Neuromantul* (2005). The author is renowned for having introduced the cyberpunk genre in literature:

"In 1984, William Gibson published *Neuromancer*, a novel that established the genre of cyberpunk. Here Gibson coined the phrase *cyberspace* to describe his science-fictional vision of a virtual reality environment wherein users could interface with each other within, as part of, and constituted by the flow of information or *the matrix*. *Neuromancer* was composed the same year that Apple Computer Company launched its Macintosh personal computer but when Gibson constructed his narrative of computer hackers he had never seen a computer; ironically Gibson used a portable typewriter to produce his award-winning portrait of a digital global capitalist technoculture in the not too- distant future. Nevertheless, fifteen years after the novel was published, cyberspace was no longer a far-fetched idea from a paperback novel; the term was adopted to describe the vision that computer scientists, programmers, and hardware designers had for the information society they were building." (Matrix 2006: 11)

The translations from Gibson were published by Nemira Publishing House and Fahrenheit which are specialized in science fiction; only *Neuromancer* came out with Leda Publishing House in the 'SF Nautilus' collection which is coordinated by Mihai-Dan Pavelescu and is considered to be one of the best known brands of Romanian science fiction. As far as the translators of his works are concerned, Mihai-Dan Pavelescu who translated *Chrome*, *Count Zero* and *Neuromancer* is also the founder of the Romanian Society of Science Fiction and Fantasy, and a science fiction editor. Besides, he has published articles on SF works and translations since the communist years. Mircea Ștefancu, the translator of *Virtual Light*, is another specialized SF translator.

Furthermore, if we were to compare Canadian SF writers and their place in the Romanian polysystem, we would rank William Gibson along with another reputed Canadian SF writer who was introduced to the Romanian public after 1989, namely Robert James Sawyer. Winner of over forty awards for his twenty novels published, Sawyer's work explores the intersection between science and religion, where rationalism frequently wins out over mysticism. He also has a great fondness for paleontology (*Calculating God*), for an alien world to which dinosaurs from Earth were transplanted (*End of an Era*) and explores the

[3] Our approach draws on the Polysystem Theory as developed by the Israeli scholar Itamar Even-Zohar in the 1970s and further developed by the TS scholar from the same area, Gideon Toury. The former author reduced the literary polysystem to a number of contrasting pairs so as to illustrate the status of translated literature based on its position in the literary polysystem of the host: centre vs. its periphery, canonized literary forms vs. non-canonized ones, and primary (innovatory) literary forms vs. secondary (conservative) ones. (Even-Zohar 2000, 193-194)

notion of copied or uploaded human consciousness (*Mindscan, Flashforward, Golden Fleece, The Terminal Experiment*) [S2] with his *The Terminal Experiment/* Alegerea lui Hobson (2008) published by Nemira Publishing House in the Science Fiction Collection and *Calculating God/ Programatorul divin* (2009) by Leda Publishing House. The translations from his works are signed by specialized SF translators: Antuza Genescu and Mihai-Dan Pavelescu, respectively.

2.1. William Gibson in Post-Communist Romanian Periodicals

William Gibson is one the most discussed Canadian authors after Cohen, Atwood and Ondaatje in post-communist periodicals. Interestingly enough, some of the articles that mention him are just an occasion for Romanian critics to debate on the phenomenon of cyberculture. This is the case of Adrian Mihalache's *Cibernetică, cibercultură, ciberidentitate/ Cybernetics, Cyberculture, Cyber Identity* (2002) or Ion Manolescu's *Cyberpunk. Zone iconice ale viitorului/ Cyberpunk. Iconic Areas of the Future* (1999) and *Literatură şi ştiinţă: atractorii stranii/ Literature and Science: Strange Attractors* (2002). Furthermore, Gibson is the first English Canadian writer to be mentioned by post-communist periodicals in 1992 by Sebastian-Vlad Popa in *Teatrul azi/ Theatre Today.*

The articles in *Cotidianul/ The Daily Newspaper* which distributed Gibson's *Neuromancer/ Neuromantul* in 2008 in the "Literature Collection", and Victor Martin's *Un început, la sfârşit / A Beginning, in the End* published in both *Contemporanul – Ideea Europeană/ The Contemporary – The European Idea* and *Luceafărul de dimineaţă/ The Morning Star* in 2008 refer only to the author and his *Neuromancer.*

None of the articles in the Romanian periodicals mention Gibson as a Canadian writer as is the case with other major postmodern figures. He is usually discussed in the context of cyberpunk along with other authors of the genre: Rudy Rucker, Lewis Shiner, John Shirley or Bruce Sterling, the main contributors to *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology* edited by Sterling in 1986, rendered by Manolescu (1999) as *Antologia Umbre de Oglindă. Cyberpunk*. Gibson is mentioned when high-tech professions or 'secret jobs' of cyberpunk heroes are listed: console men and cyber-space cowboys (in *Neuromancer*), dead and cloned mercenaries (*Count Zero*), netrunners, digital sectarians and detectors of digital signatures (*Idoru*). Cyberpunkers are hybrid entities that created cyber-real interzones (after the British SF magazine *Interzone* that published most of the authors of the genre). Manolescu (*ibidem*) further argues that the fictional *interzone* of cyber worlds is a way of generalizing individual interfaces (e.g.: spaces between real bodies and holograms in *Virtual Light*). To support his allegations, the Romanian rewriter quotes Mike Featherstone and Richard Burrows's *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment* (1995), Gibson is the author of one of the most sophisticated types of cyberspace, a universal, interactive, intelligent entity populated by avatars of cyberbodies. Cyberspace is a global computerized network of information, a matrix that operators may 'jack-in' by 'trodes' via a 'cyberspace deck'. The cyberspace geometry adopted by cyberpunk authors varies; Gibson's cyberspace is configured by iconic scraps (*Count Zero*) or dimensional abyssalization (*Mona Lisa Overdrive*). Manolescu concludes that the cyberspace described by Gibson in *Neuromancer* refers to a real world of the generalized electronic matrix.

In his other article, *Literatură şi ştiinţă: atractorii stranii/ Literature and Science: Strange Attractors*, Manolescu (2002) departs from the notion of 'strange attractors' as textual motives or narrative figures in postmodern literature, originally coined in the field of exact sciences. He claims that these literary structures of chaos and irregularity organize and disorganize the epic of the novels by William Gibson, Bruce Sterling, Lewis Shiner or Mircea Cărtărescu. He further notes that it is not always easy to distinguish strange attractors from the predictable ones in the sphere of literature, especially when it comes to the genre of

cyberpunk. He gives the example of the character Cody Harwood in Gibson's *All Tomorrow's Parties* due to its informational body structure and behavior which may be attributed to a strange attractor (an association that Gibson actually makes in his novel); Hardwood works as a resort meant to change the course of history due to the nanotechnology he possesses. Thus, he manipulates the potential of historical change to ensure the optimal exploitation of resources in every possible scenario. Manolescu describes him as "the post(human) strange attractor that attracts and submits the apparent free course of history" (*ibidem*). Gibson also includes the butterfly effect in his novel as the most typical chaotic behavior related to the existence of a strange attractor.

In *Cibernetică, ciberculturǎ, ciberidentitate/ Cybernetics, Cyberculture, Cyber Identity,* Adrian Mihalache (2002: 14) argues that William Gibson coined the word 'cyberspace' in *Neuromancer* (1985) and introduced a new literary genre, the cyberpunk that would replace the outdated SF and gave an attractive name to the virtual space created by the Internet. Mihalache also claims that for Gibson, 'cyber' was meant to suggest the immaterial, light and transparent environment where specific practices of communication, signification and development were meant to take place. If Mihalache considers the genre of cyberpunk as a revival of the SF literature, an opposite claim is made by another Romanian rewriter, namely Victor Martin (2008). The latter makes comments on *Neuromantul/ Neuromancer*, the novel he bought with a newspaper and knew it had been awarded many prizes. The critic admits that he became familiar with the subgenre of cyberpunk due to the Romanian admirers that contributed to *Jurnal SF/ SF Journal*, a movement he compares with dadaism and paradoxism. Gibson's book is considered to have the typical setting of bad American movies with samurai, Japanese slums – an old fashioned cliché, as well as the poor fantastic elements and the uninspired gadgets. The style of the novel is extremely 'tangled' and Gibson as an author is weak and worth reading only as an alternative to Herbert or Dick. The Canadian writer's work is compared to Franz Kafka's *Amerika/ America* or Stanislaw Lem's *Memoirs Found in a Bathtub/ Edificiul nebuniei absolute*, both novels of initiation; however, Gibson's *Neuromancer* is filled with cybernetic terms and "the vulgarity of some terms does not save it" since "young people do not read cyberpunk unless they are told" (*ibidem*). In Martin's opinion, cyberpunk has nothing to do with modern science fiction and is as outdated as John Brunner's *Telepathist/ Telepatul.* The Romanian reviewer considers this type of literature (and Gibson's novel) to be fit for computer game lovers, an act of subculture that plays the same role as astrology and metaphysics in the Middle Ages; it is an artificial plague for SF literature, similar to the psychedelic genre of the 1970s to pop music in general. *Neuromancer,* Martin further argues, does not pertain to the SF genre; it is a novel written with talent, but it does not have a main idea or a narrative structure, it is action for the sake of action. According to Martin, the prizes awarded to Gibson were meant to encourage this type of literature by American publishers. The reviewer does not understand why *Neuromancer* is thought to be a 'warning novel' and a 'pseudo-technical' one. His conclusion is that cyberpunk is not science fiction, but only an insignificant part of it which acts as if it were the whole.

Andra Matzal's short critical pieces in *Cotidianul/ The Daily Newspaper* introduce William Gibson as the one who patented many of the concepts used today by literature and science such as cyberpace. If Victor Martin argued that the literary prizes awarded to Gibson were meant to encourage such a subgenre, Matzal (2008a) claims that, due to *Neuromancer*, Gibson won the most important awards for this type of literature. The novel was brought to Romanian readers twenty years after its publishing in the USA. In an impressionistic tone of voice, the reviewer argues that *Cotidianul/ The Daily Newspaper* and 'Univers' Publishing House have introduced one of the most appropriate metaphors of the moment to Romanian readers, i.e. a 'postmodern' world, a city of hybrid beings moved by the so-called 'designer

drugs' and anatomies ready to receive, at any time, a surgical 'upgrade'. All in all, we are dealing with a world of classic cyberpunk imagery, haunted by hackers and system extensions. Andra Matzal concludes with a remark on the importance of the book which gave birth to a wave of imitators and supporters and deserves its place in most tops of one hundred greatest novels of all times. In *De la hippie la cyberpunk/ From Hippie to Cyberpunk*, Matzal (2008b) emphasizes the biographical dimension of Gibson's creation and the travelling that inspired the 'achievable dystopias' in his novels. She argues that cyberpunk was the departing point for the next SF subgenre, namely steampunk that combines Victorian elements with science fiction best reflected by the novel he wrote with Bruce Sterling, *The Difference Engine*. In *Cyberpunkul a făcut tranziția la arte/ Cyberpunk Went to the Arts*, the reviewer (2008c) claims that the cyberpunk imagery and its dystopian world have rendered Orwell's *1984* or Huxley's *Brave New World* 'innocent' literature. Generated by the scenarios of a devouring technology and its implications shown under continuous control, a long debated theme from Foucault to the more recent Big Brother scenarios, cyberpunk extended, as a genre, to music, film and online or video games. Matzal gives the example of industrial music and cybernetic punk, of films such as *Blade Runner, A Scanner Darkly, Minority Report* and *Johnny Mnemonic,* not to mention the Japanese manga and anime films.

To conclude, the critical pieces that focus on Gibson's cyberpunk and his novels make use of the theoretical assumptions in the field of science fiction. Apart from the articles by Andra Matzal in *Cotidianul/ The Daily Newspaper*, he is discussed along with other authors of the subgenre (Bruce Sterling, Lewis Shiner, etc.) (Manolescu, 1999). The criticism practiced by Romanian rewriters is generally impressionistic, sometimes biographical (as in Matzal's articles) and supported by the SF theorists of the (sub)genre. Few comparisons are made with other authors; in terms of science fiction, Gibson's dystopian world is compared to Huxley's *Brave New World,* and Orwell's *1984*. Manolescu found that the concept of 'strange attractors' may be applied to Gibson's prose, as well as to Cărtărescu's trilogy.

Conclusions

In our paper we assessed the minor role of Canadian SF in the Romanian cultural and literary polysystem of the post-communist period which comes second after Canadian postmodernism; our allegation is based on the fact that the most translated and discussed Canadian authors are the major postmodern ones, namely Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen. The popularity of the genre is roughly explained in the Translation Studies discourse (*cf.* Jeanrenaud, 2006) by means of the fact that SF was little known to the Romanian public before 1989 due to ideological reasons. Along with Robert James Sawyer, another renowned Canadian SF writer, William Gibson (whose Romanian reception could be also compared to Douglas Coupland's in terms of translations and critical studies) has his major works translated by reputed professionals, also specialists in the SF movement (Mihai-Dan Pavelescu, Mircea Ștefancu). Critical pieces (generally impressionistic, sometimes biographical) on his works largely debate the issue of *cyberpunk*, a SF subgenre Gibson founded, the dystopian views in his novels being compared to Huxley's *Brave New World,* and Orwell's *1984* (Manolescu, 1999, 2002), Kafka's *Amerika* or Stanislaw Lem's *Memoirs Found in a Bathtub* (Martin, 2008).

Bibliography

Even-Zohar, Itamar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, 2000, pp. 192-198.

Jeanrenaud, Magda, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, prefață de Gelu Ionescu, Iași: Polirom, 2006.

Matrix, Sidney Eve, *Cyberpop: Digital Lifestyles and Commodity Culture*, New York: Routledge, 2006.

Manolescu, Ion, "Literatură şi ştiinţă: atractorii stranii", *Observator cultural*, nr. 116, 2002, <http://www.observatorcultural.ro/Literatura-si-stiinta-atractorii-stranii*article__ID_2192-articles_details.html>

Manolescu, Ion, "Cyberpunk: zone iconice ale viitorului", *Secolul XX*. *America* nr. 7/8/9, 1999, < http://www.secolul21.ro/numere/america/manolescu.html>

Martin, Victor, "Neuromantul. Un început, la sfârşit", *Luceafărul*, nr. 31, 2008 <http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=605&editie=32 >.

Matzal, Andra, "Neuromantul: ghidul locatarului în rețea", *Cotidianul*, 10 iunie 2008a <http://old.cotidianul.ro/neuromantul_ghidul_locatarului_in_retea-48287.html>.

Matzal, Andra, "De la hippie la cyberpunk". In *Cotidianul*, 12 iunie 2008b <http://old.cotidianul.ro/de_la_hippie_la_cyberpunk-48477.html>.

Matzal, Andra, "Cyberpunkul a făcut tranziţia la arte". In *Cotidianul*, 16 iunie 2008c <http://old.cotidianul.ro/cyberpunkul_a_facut_tranzitia_la_arte-48831.html>.

Mihalache, Adrian, "Cibernetică, cibercultură, ciberidentitate". In *Contemporanul – Ideea Europeană*, nr. 28, 2002, p. 14-15.

Petraru, Ana-Magdalena, "Effaced National Identities in the Globalized World: Douglas Coupland as Part of the Intercultural (Literary) Dialogue Between Romania and Canada". In Iulian Boldea (ed.) *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*, 2014, Târgu Mureș: Arhipelag XXI.

_____ "Tinerii traducători dau glas marilor autori. Dosar", *Suplimentul de cultură*, nr. 112, 2007 < http:// suplimentul decultura .ro/ index /continut Articol Nr Ident/ Dosar/1044> [S1]

_____ "*Something About the Author* on Robert J. Sawyer (Sidelights)", 2004, http://biography.jrank.org/pages/345/Sawyer-Robert-J-ames-1960-Sidelights.html[S2]

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BENEDICTE HEIM, *ALY EST GRAND*. UNE ENSEIGNANTE PAS COMME LES AUTRES[1]

Emanuel TURC
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: This article is based on Bénédicte Heim's Aly est grand, an autobiographical text in which the authoress describes her own scholar and professional trajectory, both marked by a compulsive refuse of any kind of authority or conformism. Working as a teacher is a permanent frustration for her. She is not able to impose herself as a traditional educator, because she is disgusted by anything that restraints the freedom of thinking and speaking. She refuses her own authority. Her only salvation from this limited world is writing. This is what makes her carry on teaching. All the positive and negative energies inherent to this profession are primarily writing resources.

Keywords: teacher, authority, conformism, revolt, violence, writing.

Née en 1970 à Strasbourg, Bénédicte Heim est professeur de français dans un collège de banlieue parisienne. Le professorat et l'écriture sont pour elle des activités complémentaires. Elle investit les réalités quotidiennes de l'école, les énergies inépuisables de ce milieu, dans la création littéraire. C'est ainsi que paraît en 2007 *Aly est grand*[2], un livre sur son propre parcours d'élève et de professeur. Un livre sur le rôle purificateur de l'écriture, également, car écrire est, pour cette jeune enseignante, un exutoire à l'humiliation et à la violence dont elle se heurte jour après jour. Oui, enseigner peut être un métier terriblement difficile. Nombreux sont les auteurs qui se penchent sur les bas-fonds du système scolaire français, ce « tiers monde de l'éducation »[3], pour révéler des choses inimaginables dans une institution respectable. Il y a vraiment de quoi être indigné à la lecture de leurs ouvrages[4].

Mais, paradoxalement, dans le cas de Bénédicte Heim, la révolte ne vise pas ce côté du métier. Si, en général, les enseignants de nos jours plaignent l'affaiblissement de leur autorité, cette professeur repousse toute forme d'autorité institutionnelle : « L'autorité, je m'en fous, je m'en contrefous. Je suis contre l'autorité y compris la mienne propre. Celle que je suis censée incarner. Je la sabre, la saborde délibérément. Je la délègue aux enfants. Je leur laisse, je leur donne, je leur confie le pouvoir afin qu'ils apprennent à en faire bon usage. » (p. 71). Le lecteur se rend donc vite compte qu'il a affaire à une enseignante atypique. Dès sa plus tendre enfance, elle est hostile à la soumission, au conformisme, au jugement étriqué. Le

[1] Cet article a été publié sous le titre « Bénédicte Heim, *Aly est grand*. Une enseignante pas comme les autres » in *Literaport* – Revue annuelle de la littérature francophone, nº 1 : *La révolte dans la littérature française*, Études rassemblées et présentées par Krystyna Modrzejewska, Université d'Opole, Département de langue et culture françaises, Éditions Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 2014, pp. 141-148.

[2] Bénédicte Heim, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007. Les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

[3] Nous empruntons ce syntagme à Christian Cogné, dont l'ouvrage, *Requiem pour un émeutier*, est sous-intitulé *La naissance d'un tiers monde de l'éducation* (Éditions Actes Sud, 2010).

[4] À part Christian Cogné, nous avons également étudié Émilie Sapielak, *L'école de la honte* (2010), Aymeric Patricot, *Autoportrait du professeur en territoire difficile* (2011), François Bégaudeau, *Entre les murs* (2006) et Alice Vergneau, *Chroniques d'un collège ordinaire* (2012).

début de son parcours scolaire a été un supplice permanent – règles absurdes, uniformité, platitude, confiscation de toute liberté. Elle le dit elle-même : « Je n'ai rien appris à l'école, rien. Dès l'origine, j'ai manifesté pour cette vénérable institution une aversion totale, irréversible. […] Je ne voulais pas y aller, je ne voulais pas être là, le groupe déjà, cet assemblage hétéroclite de mômes jacasseurs et enragés, m'inspirait une horreur insurmontable et inlassablement, jour après jour, je criais mon désaccord, mon impuissance, mon dégoût. » (p. 12).

Elle sera vite obligée d'entrer dans le rang, de se plier aux normes, c'est-à-dire de faire compromis avec sa nature « asociale, autiste, ou singulièrement lucide » (p.12). Elle y parviendra, en apparence, elle sera même la première de la classe, mais jamais elle ne consentira à cette « barbarie qui consiste à parquer des gosses dans une salle toute la sainte journée afin de les soumettre au formatage obligatoire et de leur inculquer les rudiments de la sacro-sainte vie collective » (p. 12), autrement dit, à cette « écœurante harmonie dont je dénonçais les lézardes et l'imposture fondamentale » (p. 13). Tout ce refoulement dure jusqu'à ce que le langage écrit lui devienne accessible. La lecture d'abord, l'écriture ensuite, seront son refuge dans la « parole secrète » (p. 15). Elle voyage dans des mondes alternatifs où elle se procure tout ce dont elle a besoin : « la vie, la vie crue, flamboyante, déployée, la fièvre, les vertiges, les éblouissements, les drames, les apothéoses, la vie saignante, cinglante, battante, le poignant, l'intense, l'écarlate, le sang fertile, fluvial, affolé, la tête fleurie, étoilée, le cœur ensemencé d'élans, d'audaces, le cœur innombrable, le cœur rayonnant, la peau retournée, la chair à vif, la chair béante, exultante, extasiée […]. » (pp. 15-16). La vie intérieure prend donc un rôle compensatoire par rapport à l'existence sociale. Ce besoin compulsif de vivre tout au maximum ne peut être satisfait que dans un monde parallèle – la littérature. Les mots et les émotions sont les armes dont elle dispose pour combattre le réel asphyxiant.

Adulte, Bénédicte ne renoncera pas à l'écriture. Elle y mettra encore plus d'ardeur et choisira un second métier en apparent désaccord avec sa liberté d'esprit, mais en parfait accord avec ses préoccupations littéraires et, surtout, avec sa nature contestataire, car s'il y a révolte, il y a expression artistique. Le permanent contact humain dans le milieu scolaire signifie pour l'écrivaine « la matière brûlante, essentielle, de la vie » (p. 157), en d'autres mots, la matière première de création littéraire. Revenons alors à la figure de l'enseignante Bénédicte Heim, qui n'est, comme nous l'avons anticipé, que l'avatar de la petite fille non-conformiste d'autrefois. Au début du récit, la voilà devant l'une des épreuves inhérentes dans la carrière didactique – l'inspection. Et il n'y pas meilleure occasion de s'attaquer aux règles et aux personnes qui les incarnent.

Ce sont eux, toujours, ces gens-là, qui m'ont meurtrie, abominablement, les inspecteurs, les contempteurs, assassins de toute poésie, ceux qui imposent des bornes à l'inspiration, aux pulsions, à l'élan primordial, ceux qui incarcèrent le feu, ceux qui éteignent l'envie, ceux qui musèlent le cri, qui tarissent la sève et flétrissent les fruits, ceux qui tabassent le torride, le tellurique, les transes, ceux qui veulent que rien ne tremble ni ne frémisse, que se dissolve l'imaginaire, ceux qui optent pour grillagement de la pensée, ceux qui se prononcent pour la vie couchée, ceux qui se déclarent en faveur de la mort. N'être plus qu'un rouage, un pion avec l'assujettissement pour unique horizon, l'assujettissement et rien d'autre. Ô ce cortège, cette farandole d'esclaves consentants que ne traverse pas la moindre étincelle de révolte ! Ô cette interminable théorie de souris grises soumises, les tyrans miniatures, tour à tour esclaves et bourreaux, ceux qui étranglent-électrocutent les voyants hallucinés, qui tabassent la foudre, la pulpe, la sève, le brut, l'intense, le vivace, l'or, l'ambre, le musc, tout ce qui pulse, gicle, jaillit, éclabousse d'ardeur et de lumière, ceux qui laissent ne subsister de la vie que sa version déteinte, dégradée et dégradante, tous ceux-là qu'ils soient

septante fois maudits, qu'ils macèrent dans leurs marais nauséeux, qu'ils avalent l'ombre qu'ils propagent jusqu'à ce qu'ils en crèvent ! (pp. 17-18).

Voilà comment la rage meurtrière de l'enseignante contre les inspecteurs explose en un flux de récriminations et malédictions. C'est une véritable exécution par les mots. Ce discours radicalisé est-il justifié ? N'oublions pas que c'est la vision d'un artiste. Qu'il s'agisse de satisfaction ou de révolte, lui, l'artiste, ressent et exprime des émotions extrêmes. Sa rage est tout d'abord contenue dans son for intérieur, réprimée jusqu'à la limite de l'intenable, pour être ensuite déversée dans l'écriture. Quant à l'inspecteur, il n'est que le représentant de tout un ordre établi, sans lequel le système éducatif ne pourrait pas fonctionner. Pourquoi alors ce propos virulent ? – Question déjà rhétorique. C'est toujours Bénédicte qui nous donne la réponse :

Parce que les rapports de force m'emmerdent tellement ! Parce que je ne veux pas m'altérer, me corrompre, m'aliéner là-dedans. Je transcende. Je m'en fous carrément, oui je n'en ai carrément rien à foutre. Je suis tellement en faveur de la liberté que je ne veux pas toucher à celle des élèves (cela me hérisse, cela me tord les tripes quand je suis contrainte de le faire) si génératrice de désordre soit-elle. Peut-être est-ce là une forme suprême de violence ? En tout cas, c'est une forme suprême d'insoumission qui me va très bien, qui me va à ravir… (p. 64)

Autrement dit, « je suis si fondamentalement rétive à tout ce qui est vie officielle, sociale, administrative, je suis tellement en désaccord avec cet aspect-là du réel, je vis tellement dans une autre dimension […]. Je suis tellement jalouse de ma liberté que je ne supporte pas qu'on en confisque la moindre bribe. Je ne supporte pas d'avoir à rendre des comptes à qui que ce soit. […] Je suis si peu en règle, si peu "dans la ligne du parti" ! » (pp. 16-17).

Le désordre en classe est donc une forme de liberté, sans laquelle le processus d'enseignement-apprentissage n'est pas efficace. Peu importent la fatigue, l'usure physique et nerveuse et les tensions accumulées par l'enseignant. Il n'est pas question de « méthode » chez Bénédicte Heim, mais de sa manière d'être. Ne pas imposer de barrière aux élèves n'est pas un principe pédagogique, mais un principe de vie. Elle exige même ce manque de discipline, elle a constamment besoin de ce refus du conformisme. Le propos suivant en témoigne :

Ces élèves-là, je me sens appariée à eux parce qu'ils ne sont pas formatés. Leur sauvagerie répond à la mienne. Leur violence amadoue la mienne, elle la dompte de manière stupéfiante, auprès d'eux je suis un ange de douceur, de patience, de compréhension, ma fureur, ma frénésie refluent inexplicablement. Est-ce l'amour ? Oui, c'est l'amour et cette obscure fraternité qui nous lie, une fraternité animale, une contiguïté de bêtes sauvages, traquées, meurtries au plus profond, meurtries originellement, aux racines mêmes de la vie. (pp. 70-71).

Manifestement, il y a une connivence entre élève et professeur. « Amour » et « fraternité » sont les mots qui définissent cette relation. Mais tous les élèves n'adhérent pas à ce libertinisme, ou simplement, leur nature est dépourvue de l'effervescence que l'enseignante aime tant. À propos de ceux-ci, elle dit : « Les élèves lisses, aseptisés, sans aspérités, les élèves passés au rouleau compresseur, je ne peux pas. Ça m'asphyxie. Ceux-là aussi, ceux que j'ai choisis, sont conditionnés par les lois, les codes redoutables de la cité. Mais je préfère leur rage non muselée, leur jaillissement brut à la morne et plate conformité des autres. » (p. 71). Le même rejet vis-à-vis du langage de « carton-pâte » (p. 120) utilisé lors des réunions pédagogiques :

Je ne sais même pas de quoi ils parlent ! Cela m'est absolument inintelligible, il s'agit d'une langue étrangère dont je ne pénètre pas les arcanes. Je ne comprends pas le sens de tout cela. Il est bien entendu exclu que j'intervienne et que j'essaie d'exposer « l'objet » de ma

quête à moi : la liberté, l'amour, la création. C'est tellement hors de propos ! C'est tellement inadmissible et dangereux à leurs yeux ! Ça n'entre pas dans les catégories du discours préfabriqué. […] Ils parlent en termes « d'objectifs », « d'outils », de « tronc commun », de « banques de données »… un langage de sécateur qui débite la vie en morceaux. Je suis épouvantée tant c'est gerbatoire. Et pourtant il s'agit d'hommes et de femmes de bonne volonté, nul doute là-dessus. Mais ils sont morts, archi-morts ! Combien je préfère les intempestifs « Nique ta race ! » de mes élèves (même si eux trafiquent la parole d'une autre façon, pour se soustraire à toute responsabilité). Eux, au moins, ils sont vivants ! (pp. 120-121).

Ce langage stéréotypé, ces formules toutes faites, tiennent du ridicule. Leur capacité d'expression est réduite au minimum, ce qui équivaut à une prise de liberté, d'où la révolte criante de l'enseignante. Le « parler » didactique, en général, est pour elle une forme d' « incarcération mentale » (p. 137). On n'en peut plus : « Voilà. Voilà qui me donne très exactement envie de hurler. […] Cette parole tronçonnée, débitée en rondelles ! Quelle oppression ! On ne peut, à mon sens, trouver meilleure explication à la violence qui sourdement s'amasse dans le corps de ces enfants incessamment bombardés d'inepties, corsetés dans des cadres aussi débilitants. Au secours ! Pitié pour eux ! » (p. 137). Tous ces personnels éducatifs parlent comme des robots, comme s'ils travaillaient dans une entreprise, et non pas dans une école – lieu de vie, par excellence. C'est, du moins, le point de vue de Bénédicte Heim. Sa dogme à elle serait la suivante : Il faut vivre au maximum à tous les niveaux, y compris par le langage. Les sens et l'intellect doivent se conjuguer avec la parole pour que l'homme soit en harmonie avec lui-même.

Comment se tenir alors à l'écart de cette « prostitution de la parole » (p. 109) ? Comment libérer et animer les mots ? Par l'écriture, ce remède à tous les maux dont l'enseignante souffre. Produit de la douleur d'abord, voie vers le bonheur ensuite, l'écriture est pour elle non seulement un mode d'expression, mais un mode de vie aussi. Grâce à cette réalité adaptée, alternative,

Je pouvais enfin parler en mon nom.

Les mots devenaient ma force motrice. […]

À l'intérieur de moi se créait un ordre nouveau, les rapports entre la matière, le volume, le poids des choses subissaient une redistribution complète.

J'étais le lieu d'un remaniement complet de l'être, d'une refonte radicale autant qu'irréversible.

Toutes les ordonnances, les agencements antérieurs étaient révoqués.

Je pouvais ferrailler avec le monde à partir de mes véritables dimensions.

L'écriture était mon sésame, mon talisman, mon pentacle, mon emblème fabuleux par quoi tout se descellait.

Je me pressais à de fastueuses fêtes intimes.

De mes mains très pieuses, j'étendais sur le monde ma tendresse et ma vénération.

Dans mon cœur ouvert par la douleur, l'amour s'engouffra.

J'entrai enfin dans l'amour. (pp. 117-118).

C'est l'écriture qui fait Bénédicte continuer d'enseigner, parce que les énergies positives et négatives inhérentes à ce métier – exercé dans la banlieue parisienne, rappelons-le – sont essentiellement des sources de création littéraire. La médiocrité et la laideur sont converties en beauté artistique. Montrons-le par ces phrases chargées de haine vis-à-vis de ses collègues, les représentants de toute la classe enseignante : « J'ai juste envie de décapiter ces pièces de bétail à l'âme hideusement calibrée et contrefaite que sont mes collègues. La proximité de tant de petitesse, de bassesse honteusement et continuellement cultivée m'écorche, me met terriblement à vif. […] Vraiment, être environnée de médiocrité est une souffrance que je ne parviens plus à compenser. » (pp. 140-141). Lorsqu'elle parle de

« décapiter ces pièces de bétail », l'effet produit sur le lecteur est très fort. S'agit-il vraiment d'une rage meurtrière ? Les simples rapports institutionnels, car il n'est pas question ici de rapports personnels, ne peuvent guère justifier un tel propos. Les états d'âme sont donc poussés à l'extrême par l'écriture, ce qui dote le texte d'une poéticité exceptionnelle.

L'expression de cette exaspération « chronique » se poursuit de la même manière : « Mon corps est aussi peu disposé que possible à se plier, se soumettre à la machine broyeuse, à l'engrenage denté du collège. Il piaffe, fulmine, pétarde de fureur. Il ne veut plus se laisser enrôler, enrégimenter. Il y a eu trop de semaines, trop d'usure, de fatigue, de perte, d'évaporation du sens. » (p. 140). La patience, la résistance et la capacité d'adaptabilité atteignent leurs dernières limites : « Il va falloir que je muselle ma rage et ce sera difficile car je suis par avance excédée au-delà de tout, j'ai peur de franchir la ligne qui sépare l'exaspération de l'instinct meurtrier… » (p. 140). Dans ces conditions, sombrer dans la dépression est quasi inévitable. Son « complexe d'Icar » (p. 25) l'amènera dans un état physique et psychique déplorable, décrit, dans le style qui la caractérise, sur des pages entières. En voici quelques lignes : « Et puis un jour je n'ai plus pu. Me lever. Y aller. Je ne pouvais plus même dormir. […] Presque grabataire, je me traînais de mon lit d'infortune au canapé brulé par mes insomnies, consumé par mes larmes, je ne pouvais plus accomplir un seul geste qui ne m'arrachât un cri de douleur, j'étais entièrement calcinée de l'intérieur. » (pp. 109-110). Le médecin saisit vite la cause : « Vous êtes exagérément idéaliste, vous êtes mystique, vous faites une dépression réactionnelle. » (p. 110).

Mais cette phase n'est pas décisive pour le parcours professionnel de la jeune enseignante, car elle résistera héroïquement en poste. Elle se remettra de ce bouleversement et, peu à peu, connaîtra l'amour, ce « miracle alchimique » (p. 167) qui la liera à ses élèves. Elle s'en rendra compte au moment où elle annoncera son absence pour l'année suivante, le temps de reprendre ses forces. Sa manière atypique d'enseigner et, en fin de compte, de vivre, méprisée par le personnel enseignant, lui a valu l'affection des élèves. Un exemple :

Aujourd'hui encore, avalanche de bienfaits, torrentielle cascade de déclarations passionnées, de témoignages amoureux (messages épistolaires ou écrits au tableau ou proférés de vive voix) : « Madame on vous aime », « Madame on vous adore, vous êtes une prof exemplaire, on a passé des moments formidables, inoubliables avec vous, on vous oubliera jamais, vous êtes trop gentille, trop sympa, merci pour tout, vous nous avez apporté plein de choses, on espère qu'on vous aura en cinquième… » […] Et voilà, je me retrouve toute pantelante, le cœur gros (pour la première fois depuis des années) d'avoir à quitter ces enfants tant aimés (tant maudits aussi), j'en ai le cœur retourné, le cœur au bord des larmes. Je suis bouleversée. La métamorphose a eu lieu. Tout a germé et la moisson est miraculeuse. Ces enfants contiennent l'immensité. L'amour est. (pp. 166-167).

Oui, elle ne s'est pas trompée dans son approche du métier. C'est comme cela qu'il faut enseigner. Son instinct, auquel seule elle s'est fiée, s'érige souverain. Elle est maintenant récompensée : « Ce flux torrentiel d'amour que les élèves firent déferler sur moi. Non, ce n'est pas une juste rétribution mais une récolte pharaonique. […] Je suis transpercée, émiettée par une joie qui excède mes forces, par le glaive sacré qui départage l'ordinaire et le divin. Je suis électrisée par la foudre du bonheur qui me frappe. » (p. 167). C'est la meilleure confirmation de sa vocation : enseigner et, ce faisant, « diffuser l'amour, le propager là où il fait si durement défaut. » (p. 168).

La révolte est finalement génératrice d'amour. Elle est également fondatrice de la démarche créatrice. D'ailleurs, la ligne de conduite de cette enseignante repose sur « la devise qui s'est inscrite en moi l'année de mes quinze ans : aimer et créer. » (p. 167). Le livre se termine par l'apologie de sa manière d'enseigner : « Que soient louées l'inspiration, la détermination, la passion qui me tinrent lieu de boussole et d'axe tout au long de l'année. […] J'étais sans modèle, sans référence, j'ai tout crée. » (pp. 167-168). *Aly est grand* – Aly étant le

nom d'un élève souvent évoqué – décrit donc, sous forme de journal, les tribulations d'une inadaptée sociale qui ne se contente pas d'exister. Elle veut vivre !

BIBLIOGRAPHIE

Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

Capel, Fanny, *Qui a eu cette idée folle un jour de casser l'école ?*, Paris, Éditions Ramsay, 2006.

Cogné, Christian, *Requiem pour un émeutier*, Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Le Préau », 2010.

Heim, Bénédicte, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007.

Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Éditions Armand Collin, 2004.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Maschino, Maurice, *L'école de la lâcheté*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2007.

Prost, Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.

Sapielak, Émilie, *L'école de la honte*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2010.

VASILE VOICULESCU – FROM HESYCHASM TO THE GREAT RELIGIOUS POETRY

Doina POLOGEA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Vasile Voiculescu's religious poetry can be divided into two stages. The thin red line that separates them is marked by the poet's participation at The "Rugul Aprins" Movement, during the course of which he appropriates the hesychastic practice. One may remark significant differences between the poems published before 1948 and those that followed his partaking at The Rugul Aprins. There ensues a qualitative leap, a substantial enrichment of his poetry, raised to the highest steps of spiritual experience.

Keywords: poetry, hesychasm, prayer, experience, communism.

„Expresia cea mai înaltă şi pură a credinţei şi sentimentului religios din întreaga literatură română se află în opera marelui poet Vasile Voiculescu"[1] scria Bartolomeu Valeriu Anania în volumul „Din spumele mării„ în capitolul „Poezia religioasă modernă. Mari poeţi de inspiraţie creştină." Bartolomeu Valeriu Anania trece un fir roşu, despărţitor printre poeziile religioase ale poetului, separându-le pe cele publicate până în anii 1944 de cele aflate sub flama "rugului aprins", identificând modalităţi de expresie diferită ale sentimentului religios, pe măsură ce poetul îşi creşte aripile suişului lăuntric, ridicându-se la alte trepte, în efortul de unire a omului cu Dumnezeu.

Se ridică o întrebare referitoare la impactul pe care l-a avut participarea poetului la Mişcarea Rugului Aprins de la Mănăstirea Antim, reflectat în poeziile pe care acesta le-a scris în perioada 1948-1958, până la arestarea sa.

Organizaţia culturală "Rugul Aprins" se formează treptat începând cu 1945. Simbolistica „rugului aprins" reprezintă focul etern al credinţei care nu se mistuie, rugăciunea neîncetată a lui Hristos (cu trimitere la rugul văzut de Moise în pustietate care ardea şi nu se prefăcea in cenuşă). Grupul va activa până în 1948 (când va fi scos în afara legii), fiind format dintr-un nucleu de intelectuali laici şi monahi care îşi propunea păstrarea valorilor ortodoxe, a dreptei credinţe, opunându-se tăvălugului rusesc.

In cadrul întâlnirilor de la Mănăstirea Antim, subiectele abordate cu predilecţie erau: Isihasmul, Iisus-Logosul întrupat, Păcatul originar, Scena şi altarul, Rugăciunea Inimii, Exegeza smochinului neroditor şi blestemat, etc.. Părintele Ioan „cel străin"(Ivan Kulighin), refugiat rus de la Mănăstirea Valaam, care adusese cu sine practica rugăciunii inimii a fost axul moral şi spiritual, duhovnic şi părinte duhovnicesc în adevăratul sens al cuvântului, pentru toţi nou-născuţii întru Rugăciunea lui Iisus. În ajunul plecării sale, el i-a încredinţat lui Sandu Tudor continuarea misiunii sale. Odată cu instalarea puterii comuniste in România, organizaţia va intra in vizorul securităţii, din cauza temerii organelor represive legate de apropierea dintre Biserică şi intelectuali. Monahul Ivan Kulîghin va fi primul arestat şi trimis in U.R.S.S, unde va primi condamnarea la 25 de ani muncă silnică. Religia trebuia să dispară şi laolaltă cu ea întreaga cultură naţională.

[1] Valeriu Anania-Poezia religioasă modernă.Mari poeţi de inspiraţie creştină, în *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 164

Intâlnirile din cadrul "Rugului Aprins" au continuat până pe la jumătatea anului 1948. In anul 1950, Sandu Tudor este arestat si condamnat la 5 ani de muncă silnică, iar dupa eliberare se va retrage la Mănăstirea Rarău, hirotonit cu numele de Daniil. Prigoana adevărată va incepe dupa 1956 când incep noi arestari in România, după modelul celor din U.R.S.S. Ministrul de interne în regimul comunist, Alexandru Draghici susţinea prezenţa unei conspiraţii legionare în interiorul Bisericii Ortodoxe Romane care trebuie eradicată.("*Misticismul* va fi asociat tot mai des cu spiritual legionar. Astfel, s-a confecţionat, în acei ani *eticheta* politică a arestărilor masive."[2]) Vor fi mai multe valuri de arestări. In 14 iunie 1958 au fost arestaţi: Alexandru Teodorescu (Sandu Tudor), Benedict Ghiuş, Roman Braga, Sofian Boghiu, Felix Dubneac, Arsenie Papacioc, Alexandru („Codin") Mironescu, Gheorghe Văsâi şi Şerban Mironescu. In 29 iulie: Nicoale Rădulescu şi Dan Grigore Pistol. In 5 august: Vasile Voiculescu şi Gheorghe Dabija. Au mai fost arestaţi ulterior Dumitru Stăniloaie, Nichifor Crainic, Paul Constantinescu, Constantin Joja, Alexandru Elian, Antonie Plămădeală, Petroniu Tănase, Bartolomeu Valeriu Anania şi altii.

Ei vor fi incluşi în ceea ce în arhivele Securităţii a rămas sub numele de "Lotul Teodorescu Alexandru şi alţii". Procesul , formal şi cu uşile închise va începe la 29 octombrie 1958. Intregul grup de la Antim va fi condamnat la închisoare în urma sumbrei Sentinţe numărul 125 din 8 noiembrie 1958, hotărîtă de Tribunalul Militar al Regiunii a II-a Militară - Colegiul de Fond. Dosarul 2164/1958 se închide în şedinţa din 29 octombrie 1958, cînd inculpaţii sunt acuzaţi, în majoritate, de „crimă de uneltire contra ordinei sociale şi pentru crima de activitate intensă contra clasei muncitoare şi mişcării revoluţionare". [3]"Rugul Aprins" era considerat ca fiind „o organizaţie subversivă ."Cu rugul vostru aprins aţi vrut să daţi foc comunismului!" –i-a strigat lui Sandu Tudor un anchetator.

Sentinţele vor fi între 5-25 ani, iar Sandu Tudor va primi pedeapsa cea mai grea, 25 de ani (va fi încarcerat la Aiud, unde a decedat la data de 17 noiembrie 1962). Poetul Vasile Voiculescu a fost condamnat la cinci ani de temniţă, la Aiud. Nu i-a ispăşit pe toţi. Cu sănătatea distrusă de anii de temniţă, Vasile Voiculescu avea să fie graţiat în data de 28 aprilie 1962, prin Decretul nr. 291 al Consiliului de Stat. A murit un an mai târziu , la 26 aprilie 1963.

Este posibil să fie studiat impactul participării poetului Vasile Voiculescu la mişcarea *Rugul aprins*, dîra auriferă lăsată de practicarea rugăciunii inimii asupra versurilor sale? Puţini critici literari ar avea în dotare un aparat atât de fin. Mari iubitori ai poeziei lui Vasile Voiculescu au încercat însă să sublinieze saltul, detenta poetică obţinută în această aventură spirituală, diferenţele dintre poeziile primelor sale volume (între care „Pîrgă" din 1921," Poeme cu îngeri" din 1927, „Destin", din 1933) şi poemele apărute după moartea sa, în volumele „Clepsidra" din 1983, „Călătorie spre locul inimii"(1994) şi „In grădina Ghetsemani (Antologie de poezie mistică)" din anul 2009.

Bartlomeu Valeriu Anania, în volumul „Din Spumele mării" observă că poeziile de inspiraţie religioasă din primele volume ale lui Vasile Voiculescu sunt „mai mult exterioare, neangajate, abordând doar câteva teme biblice pe marginea cărora se brodează un comentariu sau o semnificaţie."[4] In volumul „Poeme cu îngeri" apare sacralizarea mediului autohton, universul poetic transfigurându-se prin prezenţa fiinţelor cereşti, văzute pretutindeni. Ingerul este mai mult decât un simbol, este firul care-l leagă pe om de divinitate, prilej al încărcării lumii cu o dimensiune în plus, cea transcendentă. Această poezie însă, subliniază Bartolomeu

[2] Ioana Diaconescu-*Lotul Rugul Aprins.Preoti şi martiri.*Sofian Boghiu, în România literară nr.46. 7 noiembrie, 2014

[3] Ioana Diaconescu-*Rugul aprins al Maicii Domnului*, Condamnarea 8 noiembrie 1958, sentinţa nr.125, în România literară nr.1-2 din 2013

[4] Op.cit., pag.164

Valeriu Anania este ,,încă departe de a-l reprezenta plenar pe poetul religios. "Doar prin mijlocirea reuniunilor spirituale de la Mănăstirea Antim, poetul ,,face din isihasm nu numai un obiect de studiu, ci şi universul unei aventuri spirituale din care poezia sa va beneficia din plin (…). El nu trăieşte starea de extaz, adică de revărsare a spiritului înafară, ci pe aceea de entaz, înmănunchere a sufletului în propriul său interior, o perpetuă angajare în urcuşul lăuntric, până acolo unde se consumă Logodna contemplaţiei noetice, punctul de întâlnire şi de uniune a omului cu Dumnezeu.(…) Arta însăşi devine rugăciune."[5]

O precizare necesară în privinţa înţelesului ,,isihiei" găsim tot la Bartolomeu Valeriu Anania, în volumul ,,Rotonda plopilor aprinşi": "E vorba de o pace interioară care este, în acelaşi timp, nepace, nelinişte.(…) Isihia e o linişte creatoare, neastâmpărată, în continuă mişcare, dar nu rotire pe orizontală, ca aceea a vulturilor, ci o largă înşurubare pe verticală,ca învârtirea iederii pe tirs, un urcuş în spirală către înălţimile cele mai de sus"[6]. Iar Antonie Plămădeală defineşte isihasmul ca fiind: "rugăciunea neîncetată care conduce sufletul către isihie, către liniştire"[7]. Extrapolând, am putea folosi pentru o posibilă definiţie a isihiei un vers superb din Vasile Voiculescu: "Să trăieşti eternul timp interior".

Iată că se poate concepe un parcurs de la isihasm la marea poezie. Cine oare, dintre marii poeţi, înafară de Vasile Voiculescu l-a mai incercat ? Poate doar Daniel Turcea, fiu duhovnicesc al lui Anghel (Arsenie) Papacioc, condamnat la rândul său_ca membru al grupării *Rugul Aprins* la 20 de ani de temniţă. Simple presupuneri...

Revenind la comentariile lui Bartolomeu Valeriu Anania asupra poeziei religioase a lui Vasile Voiculescu, ele au girul unei persoane înduhovnicite, poet care la rândul său a încercat să pună în pagină o experienţă aproape cu neputinţă de împărtăşit altora, să dea expresie unui zbucium pe care Fericitul Augustin îl definea astfel: "Neliniştit este sufletul meu până ce se va întâlni cu Tine, Doamne!" Sentimentul care domină poezia religioasă a lui Vasile Voiculescu, notează Bartolomeu Valeriu Anania, este iubirea dintre Dumnezeu şi om. Un sentiment de egalitate plenară, în care nu au ce căuta teama sau supunerea."Căutarea se consumă în ambele sensuri."[8] E posibil ca Dumnezeu să fie Cel care are iniţiativa. Atunci, El se coboară în sufletul omului, fie şi prin efracţie:

Tu, Doamne-al cerurilor eşti miner
De-ai tăbărât în mine ca-ntr-un munte (...)
Ce slavă stă-ngropată-n neagra tină
De Te căzneşti cu-nverşunare să-mi pătrunzi
In inimă, ca-n cea mai nesecată mină? (*Minerul*)

Sau Dumnezeu este imaginat ca un fur ce se strecoară pentru o clipă în tainiţele sufletului, pentru a le transforma în cer , ca-n versurile:

"Oho, Te-am prins, Doamne, nu mai scapi,
Te ţin prizonier...
Bine, zâmbi El, ţine-mă o clipă:
Ah, gemui, pier...
O clipă, inima mi se făcuse cer"(*Prinzonierul*).

Sau, invers, omul este cel care are de gând să făptuiască o tâlhărie celestă , azvârlindu-se în împărateasca bazilică albastră, ca să-I fure dragostea, ca în poezia *Tâlharul*. („Cucernic tâlhar./Aş sări hoţeşte pe o fereastră…/Doamne, numai dragostea Ta aş fura"). In universul poeziei lui Voiculescu, arată Anania," theandria" este nu numai împlinirea omului

[5]Op.cit, pp..165-166
[6] Valeriu Anania-*Rotonda plopilor aprinşi*,Ed.Cartea Romanesca, 1983, pp..257-258
[7] Antonie Plămădeală-*Tradiţie şi libertate în spiritualitatea ortodoxă*, Editura Fundaţiei culturale române,p.27
[8] Valeriu Anania-*Din spumele mării*, pag.167

prin Dumnezeu, ci şi a lui Dumnezeu prin om. Mântuirea omului, starea lui de fericire, revenirea lui în paradisul pierdut este şi împlinirea visului lui Dumnezeu:

"Nu dragoste, nu milă, nu iertare
Vreau dumnezeiasca mea stare
Dă-mi-o, dă-mi înapoi ce-am avut
Intregeşte-mă şi întregeşte-Te cu mine*"(De profundis)*

Iubirea omului pentru Dumnezeu este, la Vasile Voiculescu, deplină, astfel încât nici măcar căderea nu o poate umbri („Căderea din înalţimi e tot zbor"), sau, după cum explică Anania, „Dumnezeu nu-l poate arunca pe om în afara lui, pentru că, nemărginit fiind, El nu are un exterior al său. Chiar când e vorba de o dramă a omului, aceasta nu se poate consuma decât înăuntrul veşnicului Dumnezeu"[9] . Aceasta, precizează Anania, este una din cheile majore ale înţelegerii poeziei lui Vasile Voiculescu.

In prefaţa volumului „Călătorie spre locul inimii", Zoe Dumitrescu Buşulenga susţine, la rândul ei, că ucenicia trăirii isihaste deprinse de poet la Mănăstirea Antim a fost esenţială pentru poezia lui, dar şi pentru martirajul care avea să-i încununeze existenţa. Poezia religioasă târzie a lui Vasile Voiculescu nu mai este, ca în" Poeme cu îngeri"(1927), preponderent descriptivă, „ilustrând icoane, parabole evanghelice sau stări de adâncire contemplativă în sine". Ea devine zbuciumul şi strigătul celui „intrat pe calea adevărului şi vieţii", în relaţie cu Dumnezeu, a celui "care-L caută şi se pregăteşte pentru marea întâlnire, încercând să se facă asemenea Lui, luându-şi asupra toate durerile lumii(...) Ni se pare că aici se înnoadă întrebările acelui răstimp de cumpănă în viaţa artistului , când, pe teme ermetice şi oarecum apofatice, scria (…) *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, pisc de perfecţiune estetică în literatura noastră"[10]

Tema unică este setea de Dumnezeu, o sete aprigă, un dor fără saţiu, cum va spune mai târziu poetul Emil Botta. Sunt adevărate imnuri care "celebrează Creatorul şi creaţia, care liturgisesc liturgia cosmică povestind mai ales relaţia sufletului cu Făcătorul său, prin ieşirea în timpul interior. Când intuind sămânţa de Dumnezeire din el (*De profundis*), când cântând cu o smerită exultanţă venirea Domnului (*Intâmpinare*), când certându-se cu Domnul, ca Iov (…),eroul liric tânjeşte necontenit după reuniunea cu Cel din care a pornit."[11] Mai multe poeme, arată Zoe Dumitrescu Buşulenga, sunt dedicate chiar rugăciunii, mai precis rugăciunii inimii, aceea care statuează practica isihastă. Dacă în poezia *Numele tău* rugătorul îşi spune neputinţa de a atinge binecuvântata stare de unire cu divinitatea („ Iisuse, numele tău dulce de jar/cu buzele-l spun în zadar…/putredul gând/ se rupe ca firul plăpând"), în schimb în *Rugăciunea cordială* ultimele versuri aduc împlinirea:

"Inima nesimţit se roagă fără cuvinte
Arde numai ca o candelă cuminte
A cărei rostire-i lumina"

O cheie de citire nouă aduce Zoe Dumitrescu Buşulenga şi asupra *Sonetelor închipuite,* pe care le pune faţă în faţă cu aceste imnuri religioase (mai ales că au fost scrise în aceeaşi perioadă). Se poate identifica acelaşi glas, al dorului de unitate, strigăt al spiritului care „se simţea fragmentat, rupt din uriaşa totalitate a Creatorului şi căzut în starea de imperfecţiune după ce cunoscuse inefabila bucurie a unităţii originare"[12]. Căutarea neistovită, dramatică a lui Voiculescu ar exprima dorinţa de unitate androginică la nivelul cuplului, în

[9]Op.cit, pag.166
[10]Zoe Dumitrescu-Buşulenga-Prefaţă la Vasile Voiculescu- *Călătorie spre locul inimii* , Editura Fundaţiei Culturale Române,Bucureşti, 1994 , pp.6-7
[11] Op.cit., pag 6
[12]Op. cit.,pag 9

spirit platonizant, iar la nivel cosmic dorinţa de unire a făpturii cu Făcătorul, prin rugăciunea inimii.

Si Roxana Sorescu, în prefaţa volumului *In grădina Ghetsemani* sugerează citirea în paralel a *Ultimelor sonete ale lui Shakespeare.Traducere imaginară* cu poemele mistice . Astfel, "se dezvăluie unitatea iubirii din sonete cu iubirea prin care omul e legat de Dumnezeu. Sensul alegoric al sonetelor devine mult mai clar raportat la regimul unitar al textelor"[13]

La fel ca Bartolomeu Valeriu Anania sau Zoe Dumitrescu Buşulenga, Roxana Sorescu distinge două tipuri de raportare la transcendent în opera poetică a lui Vasile Voiculescu. Poemele publicate până în 1944 sunt ale unui credincios care trăieşte *sui generis* în cadrul convenţional al reprezentărilor religioase. Altceva sunt poemele publicate postum, în care „orice convenţie e abolită în favoarea unui lirism eroic, al dialogului direct cu divinitatea".[14] Râvna esenţială a poetului este de a realiza unirea cu forţa supremă prin rugăciune: "Tu şi eu, Doamne, tainic nedespărţiţi în aceeaşi unică lucrare de viaţă." Intâlnirea cu divintatea nu e o cale regală, notează Roxana Sorescu, ci mai ales o luptă şi o înfruntare. "Emblema ei ar putea fi lupta lui Iacob cu îngerul(…) Când comunicarea nu se poate realiza, când orice strădanie e un eşec, rămâne, în deznădejdie, urletul.[15]

„Cum? Nu Te-ating nici visul meu, nici dorul?
Tu, ce cunoşti şi-un pai cu dinadins?
Poate că nu ştiu să mă rog...Prihană,
Sălbătecie-i tot ce-ncerc a-Ti spune...
Dar urletul de lup prins în capcană
Nu-i pentru Tine tot o rugăciune?"

Roxana Sorescu identifică surprinzătoare similitudini între poezia *Rugăciune către Centrul Eternei Gravităţi* şi ultimul poem din ciclul *Ultimelor sonete ale lui Shakespeare*, care au fost scrise în aceeaşi zi. Metafora gâzei rotindu-se în jurul luminii este înlocuită cu afirmarea rotirii omului în jurul Centrului său gravitational.

"Pe-orbita unui cuget despre Tine
Mereu m-alung şi mă-nvârtesc în hău:
Fără să ies o clipă din mine
Simt că mă rotesc orbeşte-n jurul Tău
Neabătut din a slavei Tale cale
Aprig mă lup în orice clipă pentru
Smulgerea din orice lege a robiei universale;
Să atârn numai de frumuseţea puterii Tale"

In poezia *Taborul*, din volumul *In grădina Ghetsemani* , poate fi considerată o "capodoperă a transfigurării", fără egal în literatura română."Pogorârea luminii primordiale, notează Roxana Sorescu, prefigurează, în vizibil, Invierea, pe care nici un ochi omenesc n-a văzut-o. Antinomiile se anulează în dobândirea deplinei libertăţi"[16]:

"Suflete, fii gata să urcăm Taborul;
Soarele şi Luna au orbit în piscuri
Când, atunci, spendoarea şi-a vărsat zăporul
Peste spăimântate, negrele lor discuri
Ci pe noi, schimbaţii mai presus de îngeri

[13] Roxana Sorescu-Prefaţa la volumul *In gradina Ghetsemani.Antologie de poezie mistică*, Editura ART,2009, pag.23
[14] Op.cit.,pag 6
[15] Op.cit.,pag 22
[16] Op.cit. ,pag 27

Vipiile sacre slobozi azi ne lasă...
Doar atât să spunem, tari, fără de-nfrângeri:
Noi, copiii Slavei, ne-nturnăm acasă"(Taborul)

In acelaşi volum, mai multe poezii deconspiră modul în care se reconstruieşte sufletul omenesc, sub puterea rugăciunii; omul închinător ar pune întreaga lume la picioarele Domnului, ca ofrandă, sub chipul unui vas de alabastru, cum oarecând Maria Magdalena. Mirul se revarsă la scară cosmică, semn al preaplinului sufletesc ("Vas de alabastru plin cu mirul lunii/ Cerul nopţii calde-Ti curge la picioare"). In poezia "Taina mărului", parabolă a rugăciunii, un vieme care înalţă imnuri rozând în miezul mărului primeşte, ca răsplată, rumenirea mărului. O poezie emblematică este "Călătorie spre locul inimii",care detaliază modul cum se petrece coborârea minţii în inimă, cu revelaţia finală, a transbordării din timpul finit în eternitate, fiindcă ,, locul inimii noastre sălăşluieşte-n Cer".

Poet al îngerilor, cum a mai fost numit Voiculescu, el află prin martiriul vieţii sale că îngerii nu numai că pot fi simţiţi în preajmă, coborând foarte aproape, dar pot să-i înnobileze pe oameni, împrumutându-le din atributele lor, transformându-i, prin iubire, suferinţă şi jertfă, în fiinţe angelice. O astfel de dâră lasă trecerea prin lume a poetului Vasile Voiculescu.

Bibliografie:

Anania, Valeriu. *Poezia religioasă modernă.Mari poeţi de inspiraţie creştină*, în *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995

Anania, Valeriu. *Rotonda plopilor aprinşi*, Ed.Cartea Romaneasca, 1983

Diaconescu, Ioana. *Lotul Rugul Aprins.Preoti şi martiri*, Sofian Boghiu, în România literară nr.46. 7 noiembrie, 2014

Diaconescu, Ioana. *Rugul aprins al Maicii Domnului*, Condamnarea 8 noiembrie 1958, sentinţa nr.125, în România literară nr.1-2 din 2013, noiembrie, 2014

Plămădeală, Antonie-*Tradiţie şi libertate în spiritualitatea ortodoxă*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2004

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. Prefaţă la Vasile Voiculescu- *Călătorie spre locul inimii*, Editura Fundaţiei Culturale Române,Bucureşti, 1994

Sorescu, Roxana-Prefaţa la volumul *În gradina Ghetsemani. Antologie de poezie mistică*, Editura ART, 2009

http: //războiîntrucuvânt.ro/recomandări/2012/10.07/rugul-aprins-mişcarea-antim/